RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS

OU

ESSAI SUR LE BEAU DANS LES ARTS,

PAR R. TÖPFFER,

AUTEUR DES NOUVELLES GÉNEVOISES, DES VOYAGES EN ZIGZAG,
DE ROSA ET GERTRUDE, ETC.

PRÉCÉDÉES

D'UNE NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE L'AUTEUR,

PAR ALBERT AUBERT.

TOME SECOND.

PARIS

J.-J. DUBOCHET, LECHEVALIER ET Cie,

60, RUE RICHELIEU.

1848

Ulrich Middeldorf

RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GENEVOIS.

Paris. Typographie Plon frères, 36, rue de Vaugirard.

RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS

OU

ESSAI SUR LE BEAU DANS LES ARTS,

PAR R. TOPFFER,

AUTEUR DES NOUVELLES GÉNEVOISES, DES VOYAGES EN ZIGZAG,
DE ROSA ET GERTRUDE, ETC.

PRÉCÉDÉS

D'UNE NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE L'AUTEUR,

PAR ALBERT AUBERT.

TOME SECOND.

PARIS
J.-J. DUBOCHET, LECHEVALIER ET Cie,
60, RUE RICHELIEU.
1848

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/reflexionsetmenu02topf

RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS.

LIVRE CINQUIÈME.

(SUITE.)

CHAPITRE XXI.

Le beau de l'art est-il la reproduction du beau de la nature?

Ce beau de l'art, la première chose dont il convient de s'assurer, c'est s'il ne serait point par hasard la pure et simple reproduction du beau de la nature? Auquel cas, nous le planterions là, puisque alors, n'existant pas par lui-même, nous n'aurions rien à en dire.

Beaucoup de gens pensent vaguement que le beau de l'art en général n'est que la reproduction du beau de la nature. Parmi ces gens on compte même des artistes, même des lettrés, même des critiques. Ce sont ceux-là qui disent au poète : Poète ! sois nature, rapproche-toi de la nature, ressemble à la nature. Poète ! si les anciens ont été plus grands orateurs, plus grands écrivains, c'est qu'ils étaient plus près de la nature. Poète, le vrai avant tout ! le beau, c'est le vrai ! et autres propos tout aussi vagues, tout aussi doctes, et pas plus fameux que ceux-là.

Mais ce que ces gens pensent vaguement, et sans trop savoir pourquoi, de l'art en général, ils le pensent nettement, et croyant savoir pourquoi, de l'art de la peinture en particulier ; à savoir, que son triomphe, c'est de reproduire bien fidèlement ce beau qui nous frappe et qui nous émerveille dans la nature.

C'est drôle, car enfin, au compte de ces gens-là, Karl, Berghem, Le Poussin et Michel-Ange seraient de mauvais rapins, et M. Daguerre, le plus grand artiste des temps anciens et des temps modernes, après toutefois l'inventeur du miroir.

Qui donc a inventé le miroir ? Informez-vous un peu, et nous nous hâterons, chers critiques de tout à l'heure, de frapper en son honneur une médaille avec cette exergue :

Pulchrum fraude *bona*, gentibus attulit.

Car rien, non rien au monde ne reproduit plus fidèlement le beau de la nature qu'une grande glace de la manufacture de Paris, première qualité. Celles d'Allemagne, dit-on, bleuissent et tordent.

Ainsi donc ce principe généralement accepté, que le beau de l'art n'est que la reproduction du beau de la nature, pourrait bien n'être que le pont aux ânes.

CHAPITRE XXII.

Où l'auteur s'aventure, rien que pour voir, sur un pont qui est très-fréquenté.

Toutefois il ne faut pas d'emblée se croire moins âne qu'un autre : essayons donc de ce pont, et voyons un peu s'il conduit ailleurs qu'au moulin.

Si le beau de l'art n'est que la reproduction du

beau de la nature, je devrai, n'est-ce pas, en comparant beau à beau, celui de la nature avec celui de même sorte qui se trouve dans un tableau, par exemple, l'y retrouver ou identique, ou approchant, ou reconnaissable tout au moins. Rien n'est si aisé que de vérifier la chose. Je possède un beau Claude-Lorrain, chargez-vous-en, et rendons-nous, s'il vous plaît, sur le bord de la mer. Le soleil se couche, la plage brille, la mer étincelle, que c'est beau!..... Je regarde mon Claude-Lorrain : que c'est laid!... Eh quoi! Claude, vous osez bien nous présenter ce petit firmament tout terne dont vous avez badigeonné votre toile, comme beau de la même beauté que cette lumière éthérée et resplendissante! cette sorte de disque grossièrement fait d'ocre et de blanc, comme beau de la même beauté que cet éblouissant luminaire qui inonde la terre et les cieux de pourpre et d'or! Alors, vous n'êtes pas ce grand peintre dont j'ai ouï parler, mais un misérable barbouillon, tout Claude, tout Lorrain que vous êtes; — et j'ai vu des panoramas, des dioramas, qui, bien mieux que ne fait votre toile, reflétaient les splendeurs de cette plage embrasée.

Si le beau de l'art est la reproduction du beau de la nature, nécessairement le terme de perfection pour le beau de l'art, ce sera d'égaler le beau de la nature. Mais s'il advenait qu'au con-

traire il le dépassât, ce beau de la nature, pourrait-on dire qu'il en soit la reproduction ? Autant vaudrait dire alors qu'une belle perle est, sous le rapport de la beauté, la reproduction d'une perle moins belle, quand c'est tout justement et uniquement par le degré de beauté que ces deux perles diffèrent. Or souvent, or toujours, et vous le savez bien, lecteur, dans les chefs-d'œuvre, le beau de l'art est plus beau que celui de la nature. Je ne puis ici vous mettre une toile sous les yeux, mais rappelez-vous ces vers :

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, sylvæque et sæva quierant
Æquora; dum tacet omnis ager, pecudes pictæque volucres
Quæque lacus latè liquidos, quæque aspera dumis
Rura tenent : somno positæ sub nocte silenti
Lenibant curas, et corda oblita laborum.

Ceci, n'est-ce pas, est plus attachant, plus grand, plus beau que la plus belle nuit à laquelle vous ayez jamais assisté, perdu dans les bois ou attardé dans la campagne et regagnant votre logis à la lueur du ciel étoilé ? — Rappelez-vous aussi les moissonneurs de Léopold : un chariot, deux buffles, des journaliers, une grande campagne rase, sans un arbre ni une fleur. Quel vulgaire sujet, nous l'avons déjà fait observer, quelle scène peu remarquable et peu remarquée à la prendre sur place et en elle-même.... Mais, dans

le tableau, quel noble et attachant sujet, quelle scène remarquable et remarquée, quel assemblage de tout ce qui éveille et captive la pensée! Que de beau y éclate qui sur place n'y éclatait pas! Aussi ce maître lui-même écrivait-il : « Les chefs-d'œuvre de l'art ont un degré de perfection, ou plutôt un ensemble de beau que l'on ne trouve pas dans la nature. » Ce que Léopold écrivait là, ne l'a-t-il pas merveilleusement prouvé?

Si le beau de l'art est la reproduction du beau de la nature, il doit nécessairement aussi en être dépendant, de telle sorte que cela seulement qui nous paraît beau dans la nature nous paraîtra beau dans la représentation de la nature. Mais il n'en va point ainsi, et vous avez déjà pu vous en apercevoir. Car tout à l'heure, lorsque, assis sur ma cime, je cherchais le beau dans la nature, je ne l'ai rencontré que dans des objets, des scènes ou des spectacles de choix : l'orage, la foudre, ce retour aimable d'une sérénité fraîche et radieuse, une tour antique vêtue de lierre, empourprée de soleil; voilà où je l'ai rencontré! Mais le beau de l'art, nous le rencontrerions tout aussi bien dans la représentation d'objets, de scènes, de spectacles qui, dans la nature, ne nous frappent ni ne nous ravissent par aucun trait de beauté : un ruisseau, l'angle d'un chemin, que sais-je! un bout de forêt, une clairière, un pont...

moins encore, un oiseau qui chante sur un peuplier !

Qualis populea mœrens Philomela sub umbra
Amissos queritur fœtus quos durus arator
Observans nido implumes detraxit, at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et mœstis latè loca questibus implet.

Mais s'il advenait dites-moi que le laid, oui, le laid dans la nature devînt, dans bien des cas, par une merveilleuse transformation, le beau même de l'art, alors ne faudrait-il pas en conclure que le beau de l'art et le beau de la nature, considérés chacun dans son essence, n'ont entre eux aucune relation ? Or, j'en appelle à vous-même. N'auriez-vous point contemplé quelque part avec plaisir certain monstre : « Indomptable taureau, dragon impétueux ! » n'auriez-vous point, avec tant d'autres, été retenu captif d'admiration et tout ému de plaisir en face de ce radeau célèbre où gisent, perdus dans l'immense océan, quelques moribonds farouches et des cadavres livides ? N'auriez-vous point supporté, goûté, chéri ce dégoûtant tableau d'un taureau qui vomit un sang infect et écumeux :

Ecce autem duro fumans sub vomere taurus
Concidit, et mixtum spumis vomit ore cruorem,
Extremosque ciet gemitus; it tristis arator
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum
Atque opere in medio defixa relinquit aratra ?

N'auriez-vous pas vu mille fois l'angoisse, le crime, la mort, toutes ces choses qui, en dehors de l'art, sont ou laides, ou hideuses, ou effrayantes, devenir les merveilleux objets d'une frappante beauté?.... Ah! puissance magique et souveraine!.... Ah! créatrice liberté du génie!.... Oui! j'ai vu le More impitoyable étouffer sous un matelas Desdemona, que je savais innocente et pure; j'ai entendu, gémissant moi-même, le dernier gémissement de cette victime adorée, et, subjugué, ravi, tout autant que navré de douleur et ruisselant de larmes, je me suis écrié : Quoi de plus beau!

C'est donc bien au moulin et pas ailleurs que conduit ce pont-là.

CHAPITRE XXIII.

Ce qu'il advient quand le beau de l'art s'assujettit au beau de la nature.

Il ressort de cette simple exposition que le beau de l'art comparé au beau de la nature se présente à nous comme autre, indépendant, supérieur.

A la vérité, les priviléges, l'art peut les abdiquer et se faire le simple interprète du beau de la nature; mais l'abaissement où il tombe alors témoigne d'une manière éclatante en faveur de la noblesse et en faveur de la réalité de ces priviléges qu'il abdique.

Ici nous touchons à l'un de ces liens mystérieux par lesquels les destinées de l'art se rattachent aux doctrines qui prévalent dans l'esprit des hommes. Je ne me propose pas de parler des croyances catholiques engendrant un art catholique : ceci est le lieu commun de la matière dont on s'est servi souvent avec bien peu de justesse

pour la défense du spiritualisme en fait d'art; je veux seulement faire remarquer que c'est surtout en agissant sur la façon de considérer le beau que ces doctrines fécondent l'art ou qu'elles le dégradent.

Parmi ces doctrines, il en est une qui, plus encore que le sensualisme, plus encore que le matérialisme, met en honneur la matière, puisque, ne la distinguant pas même de la divinité, réellement elle la déifie : c'est le panthéisme. Sous l'empire d'une pareille doctrine, il est bien évident que le beau de la nature sera le beau par excellence, et que, conséquemment, l'art devra en poursuivre incessamment la glorification dans ses œuvres, par la même raison que cet art catholique dont nous parlions tout à l'heure s'est employé avec tant d'ardeur et d'éclat à la glorification de la Vierge et des saints. Conséquemment encore, dans cette voie, le seul progrès possible pour l'art, ce sera de se matérialiser de plus en plus, jusqu'au point que, la forme y étant devenue à la fois but et moyen des théories, comme celle de l'*art pour l'art*[1], c'est-à-dire de

[1] En lisant l'ouvrage d'un M. Alfred Michiels sur l'Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle, j'y apprends que cette formule *l'art pour l'art* est de l'invention de M. Cousin, qui l'aurait le premier employée dans un sens absolument spiritualiste, par conséquent tout opposé à celui que je lui donne ici et dans le chapitre suivant, me fondant, en ce qui

la forme pour la forme, pourront se produire et sembler n'être que la fidèle expression d'un art semblable. Et conséquemment toujours, comme la forme considérée isolément vieillit et s'épuise, afin de trouver, en changeant de siècle ou de contrée, des formes neuves ou autres, l'art devra se faire tantôt et indifféremment oriental, moyen âge ou autre chose. Descendu jusque-là, il pourra encore surprendre par l'éclatante magnificence de ses dehors; il sera bleu comme le ciel, blanc comme la nue, vert comme la prairie, ondulé comme les flots, émaillé, perlé, émeraudé; mais il sera en même temps stérile d'émotions, vide de pensée, sans charme, sans puissance, soulevant d'involontaires dégoûts, et ses chefs-d'œuvre mêmes seront destinés à un précoce oubli!

Est-ce une supposition que je viens de faire, ou bien est-ce l'histoire de ce que nous avons vu? C'est à vous, lecteur, de prononcer. Souve-

me concerne, sur la manière dont elle a été comprise et appliquée en France par quelques critiques et par quelques poètes de l'école moderne. Il y a donc lieu à ce que je donne en note cette explication, sans qu'il y ait lieu d'ailleurs à ce que je change rien aux réflexions qui suivent. Du reste, il nous semble que cette formule en elle-même est d'un sens équivoque. Dire *le beau pour le beau*, ce serait à notre avis lui avoir assigné les expressions que son vrai sens comporte, car si l'art n'est pas le beau, mais seulement la langue du beau; dire *l'art pour l'art*, c'est dire d'aussi près que possible, la langue pour la langue, ou les images pour les images, ou le style pour le style, ou, en termes plus clairs, *la forme pour la forme*.

nez-vous pourtant que la devise de nos grands novateurs ce fut de *revenir à la nature* dont on s'était écarté, et qu'ils y sont revenus en effet; souvenez-vous qu'ils n'ont su innover que dans la forme uniquement, et que bien vite ils l'ont eu épuisée; souvenez-vous enfin que cette doctrine du panthéisme, c'est parmi les poètes et les littérateurs de l'école nouvelle qu'elle s'est surtout propagée, tantôt sous forme d'opinion, tantôt sous forme de principe rationnel ou de poétique adhésion.

Et au surplus, prêtez l'oreille, ouvrez les yeux, ou plutôt si déjà, quand paraîtront ces lignes, cette école nouvelle, tombée dans une précoce décrépitude, en est à se survivre muette et délaissée, recueillez vos souvenirs..... En musique, les accents expressifs de la mélodie mis après les brillants effets d'une savante instrumentation; en peinture, la forme, éternel et énergique emblème de la pensée, cédant le pas, ou plutôt la place à la couleur, qui flatte l'organe et ravit les yeux; en poésie, cette séquelle d'ogives, de rosaces, de flots noirs, de ciels bleus, cette botanique tout entière, ce vocabulaire gothique, technique, physiologique, faisant irruption dans le style; ce rhythme si savant, si admiré, qui sert, non plus à signifier les mouvements de l'âme ou les tressaillements du cœur, mais à faire galoper les djinns, ou tournoyer les dé-

mons; ce drame où la pompe éclate, où la passion grimace, où le forfait s'étale, partout la description, et partout la description plastique, extérieure, matérielle!....

Et si ce sont bien là les signes des temps, ils crient haut, ce semble, que là où l'on a déifié la matière, il ne reste plus au poète qu'à se faire le miroir du Dieu.

CHAPITRE XXIV.

D'une absurdité célèbre intitulée : L'ART POUR L'ART.

L'art pour l'art, disions-nous, c'est là, en effet, la formule dernière de l'art matérialisé à son plus haut degré : elle devait donc se produire à une époque, et dans une coterie littéraire, qui se trouvait imprégnée de panthéisme, ou encore de cet humanitarisme qui n'est qu'une des formes mitigées du panthéisme brutalement absolu. La chose singulière c'est qu'il se soit trouvé des adeptes pour admirer cette absurde conception,

des artistes pour la mettre en pratique, et des critiques pour s'en faire la mesure du beau.

L'art pour l'art! C'est donc à dire le vase, non pas pour contenir, mais le vase pour les frises et pour les moulures du vase! La statue non pas pour exprimer au moyen du marbre un sentiment vivant, une passion forte, une pensée gracieuse ou tendre, mais pour les élégances du contour, pour les finesses du modèle, pour le ténu, ou le gigantesque, ou le hardi, ou le neuf des formes en elles-mêmes! le drame non pas pour produire à la lumière, au moyen d'une action composée à cet effet, les secrets détours, les replis cachés du cœur, les égarements, les souplesses, les épouvantes, les transports ou la vaillance de l'âme humaine aux prises avec la destinée, le péril, le devoir, la douleur, mais pour les combinaisons de l'intrigue, pour les surprises et les méprises, pour le vers autrement coupé, pour les unités admises ou retranchées, pour la contexture à la Shakspeare, au lieu de la contexture à la Racine ou à la Sophocle!..... Mais c'est là une puérilité indigne seulement d'être réfutée; et si, en présence de ceux qui se prosternent même devant des faux dieux, il n'était séant de passer tranquillement son chemin, en vérité, à la barbe même de l'idole, nous éclaterions de rire!

L'art pour l'art, c'est en effet *la forme pour la*

forme, la forme se servant à elle-même de but et de moyen; c'est, pour le dire en termes clairs, la négation absolue, non pas seulement de la nature elle-même, envisagée comme fournissant à l'art les types visibles de ses créations; non pas seulement de la pensée humaine envisagée comme le principe générateur de ces créations; non pas seulement du sens moral qui toujours règle ces créations et quelquefois les enfante; mais c'est aussi la négation absolue de ce beau lui-même au nom duquel et pour lequel l'art chante, sculpte, cisèle, peint, écrit. Et en effet, le beau, réduit ainsi à n'être qu'une indépendante expérimentation de formes combinées, qu'une plus ou moins brillante diversification de procédés, changés, repris, laissés, renouvelés, n'a plus ni principe, ni base, ni règle, soit en lui, soit en nous, soit en dehors de nous, en sorte qu'il n'y a pas plus lieu à affirmer qu'il existe, qu'il n'y a moyen de le sentir ou de l'apprécier par relation. Au point de vue du vrai, le lien est rompu entre l'enchaînement logique et naturel des réalités et les caprices d'une forme qui vit d'elle-même et pour elle-même. Au point de vue de l'invention, le lien est rompu entre l'œuvre et les forces intelligentes du concours desquelles l'œuvre devait résulter : l'on n'aperçoit à la place de ce concours que le jeu désordonné de l'imagination affranchie du contre-poids des autres fa-

cultés toutes ensemble. Au point de vue moral, le lien est rompu entre les notions suprêmes et régulatrices du juste et de l'injuste, et un beau qui prétend se les asservir, qui les subordonne à tous les déréglements de la fantaisie et qui fait descendre ainsi le bien et le mal au rang de simples données. Et comme un système d'art, où tout est immolé à la forme, entraîne et recouvre nécessairement un scepticisme absolu, toutes les doctrines indifféremment, toutes les croyances, toutes les opinions viendront figurer ensemble ou tour à tour dans l'œuvre du poète, et non pas à l'état d'opinions, de doctrines, de croyances, mais à l'état honteux de matériaux bons à polir, à brillanter, à mettre en œuvre, de modes plus ou moins avantageux pour faire valoir la forme par le procédé.

Et ceci encore, lecteur, vous l'avez vu! vous avez vu la foi, le doute, la religion, l'incrédulité, Dieu, le néant, évoqués tour à tour pour être l'occasion d'éblouissantes images; vous avez vu Mahomet, Charles X, Mirabeau, Napoléon, évoqués comme des mannequins, pour porter un fastueux manteau tout brodé d'antithèses, tout étincelant de métaphores; vous avez vu le poète, dégoûté d'être miroir, se faire flot et dire à chaque vent tour à tour : soulève-moi, pour que je reluise et pour que j'écume!..... Fi! poète.

CHAPITRE XXV.

Retour à Claude.

Voilà ce qu'il devient, l'art, au souffle de fausses doctrines dont les unes, le détournant de ce beau qui lui est propre; le réduisent à n'être qu'un chatoyant reflet du beau de la nature, dont les autres, sous prétexte de l'émanciper, le dégradent en le faisant descendre à n'être que la stérile poursuite d'une forme qui n'a qu'elle-même pour objet. A vrai dire, dénaturé alors dans son essence, il n'existe pas même. C'est un cadavre dont des ouvriers habiles ornent et brodent à l'envi le linceul. L'on admire dans cet éclatant tissu la richesse des soies, l'élégance des arabesques, l'éclat des pierreries; mais cette forme de figure qui se dessine sous les plis du voile, elle ne bouge ni ne parle, ni ne fait signe, et bientôt, tristement déçu, l'on s'éloigne de cet étrange assemblage de mort et de parure.....

C'est alors que l'on vous retrouve avec joie,

grands poètes des âges passés, Sophocle, Virgile, Dante, Shakspeare, Racine, Schiller, Arioste, et vous aussi, Claude, dont tout à l'heure j'osais médire, vous tous qui vîtes dans les brillantes merveilles de la nature, non pas l'objet de vos serviles adorations, mais les types de représentation indispensables à votre art; dans la forme et ses modes innombrables, non pas le but de vos efforts, mais l'instrument, et encore l'instrument à votre gré bien imparfait des nobles créations de votre pensée, le signe, grossier à votre gré, mais au moins sincère, tantôt des émotions, des ravissements, du trouble, des douleurs, des transports dont votre âme était remplie, tantôt aussi du juste, du grand, du beau qui y avaient leur temple! C'est alors que, honteux et triste, si l'on a pu vous méconnaître un instant, l'on revient à vous avec une confiante tendresse, en se jurant à soi-même de vous être à jamais fidèle; et plus un art corrompu étale avec orgueil ses fausses magnificences, plus on vous pratique avec amour, plus l'on trouve de charme à vos accents..... Et tandis que le torrent débordé roule sur les campagnes désolées ses flots superbes, retiré sur les hauteurs, l'on y coule auprès de vous un exil qu'embellit votre commerce et qu'allége la fidélité!

CHAPITRE XXVI.

Où l'on se débarrasse une fois pour toutes des deux grosses erreurs qui encombraient les abords du problème.

Si donc il y a une chose démontrée, c'est que le beau de l'art n'est essentiellement ni la reproduction du beau de la nature, ni la forme se servant à elle-même de but et de moyen.

Ceci est fâcheux pour la plupart des théories, des systèmes et des formules communément en usage; car tous ou presque tous, ou bien rentrent dans un de ces deux principes, ou bien en dérivent, ou bien les combinent.

Les formules du vulgaire s'appuient presque exclusivement sur le premier d'entre eux. Le vulgaire pense en effet que le Laocoon, par exemple, est supérieur en beauté artistique à quelque groupe moderne que ce soit, en vertu de ce qu'il reproduit avec une plus habile fidélité la scène naturelle dont il est la représentation. Pareillement il s'imagine volontiers que la

Vénus de Canova est inférieure en beauté artistique à la Vénus antique, en ceci qu'elle est moins près de la nature prise pour type d'imitation. Enfin, il trouverait absurde ou manqué le Moïse de Michel-Ange, si les cicerone et les itinéraires, d'accord en ceci avec les experts, ne le disaient un des morceaux les plus puissants de la statuaire moderne.

Et pourtant, s'il est une chose unanimement reconnue par les experts, c'est que le Laocoon, envisagé au point de vue du vrai seulement, ne l'emporte en rien sur des statues antiques bien moins renommées, ni sur des statues modernes qui, toutes renommées qu'elles puissent être, sont infiniment inférieures à ce sublime ouvrage; c'est aussi que la Vénus de Canova, oui, de Canova, est plus près de la nature que la Vénus de Médicis, de Milo ou d'Arles; c'est encore que le Moïse est d'une visible infidélité d'imitation. Le vulgaire donc voit le beau là où il n'est pas; ou plutôt, car ces chefs-d'œuvre agissent sur lui aussi, et finissent par le rendre tributaire d'hommage et d'admiration, le vulgaire, tout en admirant l'objet, prend le change sur ce qui en fait la beauté, c'est-à-dire que, sans qu'il ait reconnu d'où le beau procède, le beau le subjugue néanmoins.

Viennent les lettrés ensuite, les critiques, les penseurs, ceux chez qui la formule est l'appli-

cation d'un système plus ou moins raisonné. Ici nous retrouvons le plus souvent la même erreur, ou expressément établie, ou ingénieusement déguisée, et se voilant sous des airs de vraisemblance qui trompent ceux-là même qui la reproduisent. Tels étudient le beau dans la nature, et après l'y avoir défini, ils en proposent l'imitation à l'artiste ; tels l'y trient, l'y choisissent, l'y épurent ; puis, imaginant pour chaque objet, figure humaine, scène agreste, assemblage ou parties, un type idéal qui réunit en lui certaines conditions de beauté que la nature ne donnait qu'éparses ou incomplètes, ils disent à l'artiste de réaliser ce beau. Mais ce beau-là, outre qu'il est conventionnel, il ne serait que le beau de la nature, raffiné, perfectionné, si l'on veut, mais pas autre. Tels enfin tirent de l'antique leur beau idéal, mais en ce sens, le seul qui à leur point de vue ne soit pas absurde, que l'antique est plus rapproché de la nature, dont, disent-ils, nous nous sommes éloignés. Même erreur. Et, pour le dire en passant, ceux qui ont mis en pratique cette façon de voir, par exemple en peinture, l'école de David, ou dans le drame, Alfiéri, ou dans l'ode, Lebrun, ont prouvé presque plaisamment, si l'on considère ce qu'ils se proposaient, combien, par ce chemin-là, on s'éloigne sûrement du but dont on croit s'approcher.

Viennent enfin ceux qui combinent ensemble les deux principes, celui de la nature, type du beau, et celui de la forme, but et moyen du beau. Admettant que la nature fournit des types choisis pour toutes les représentations de l'art, ils recherchent quelles sont les conditions qui assurent d'ailleurs à ces représentations leur mérite de beauté, et ils les trouvent dans tels caractères, dans telles qualités, dans telles règles suivies, qui ne sont autres que les conditions mêmes de la forme, complexes ou simples plus ou moins, abstraites ou généralisées plus ou moins aussi : la composition, les lignes, certaines qualités d'exécution, des règles vraies et d'expérience, mais accessoires, des choses de tradition, vraies aussi, mais accidentelles ou relatives, des qualités rares, difficiles, estimables, mais conventionnelles. Hogarth, en trouvant le beau de la forme dans la ligne serpentine, par cela seul, combine visiblement ensemble les deux principes, puisqu'il prend à la fois la nature pour type et la forme pour but et pour moyen. Mais cet Écossais qui fait résulter le beau de *l'unité dans la variété* s'appuie sur la même base quoique moins visiblement; car, prenant pareillement la nature pour type, il assigne la qualité de beau à ce qui procède d'une certaine combinaison des objets, c'est-à-dire à l'arrangement, c'est-à-dire, en dernière analyse, à la forme.

CHAPITRE XXVII.

Où l'auteur engage le lecteur à lui intenter une objection de toute force.

Il est donc démontré dès à présent que le beau de l'art est absolument indépendant du beau de la nature; toutefois, car il faut tout prévoir, je veux, avant de quitter ce sujet, prévenir une objection, ou plutôt éliminer une cause d'incertitude et de confusion qui pourrait s'élever dans votre esprit, lecteur, la voici :

« Après tout, monsieur, pourriez-vous me dire, sans que je fusse là pour vous répondre, si un bel arbre dans un tableau plaît de la même façon qu'il plairait dans une prairie, il est bien évident, dans ce cas-là, que le beau de l'art et le beau de la nature ne sont pas si différents, si opposés ou inverses, si essentiellement indépendants, qu'il vous convient de l'affirmer dans vos derniers chapitres. J'en dis autant d'une forme qui, après avoir paru belle dans la nature, nous paraît belle aussi dans un tableau qui l'a reproduite. »

CHAPITRE XXVIII.

Où, sans bouger de sa cime, l'auteur expérimente sur un chêne splendide et sur un chêne ragot.

Voilà cette objection dont je parlais. Il y a plusieurs façons d'y répondre, je choisis celle dont les ingrédients sont sous ma main. J'ai ici, sur ma droite, un bel arbre. C'est un chêne vigoureux, jeune, feuillu, celui-là même de qui

> Le front au Caucase pareil,
> Non content d'arrêter les rayons du soleil,
> Brave l'effort de la tempête....

Approche, Ruysdael, et avec ce sourd mystère qui est propre à ton coloris sombre, avec ces transparentes noirceurs où tu sais faire plonger les rameaux, peins-nous ce colosse dans toute sa beauté. N'oublie pas, je te prie, les harmonieuses fissures de cette pure écorce, et non plus, là-haut, du côté du nord, ces quelques

feuilles qui, refroidies et tardives à éclore, abritent sous les touffes de leurs aînées leurs tiges encore frêles et leur verdure encore tendre.....

D'autre part, j'ai ici, à ma gauche, un chêne ragot et ébranché, mutilé naguère par les bûcherons; ce n'est plus qu'un tronc noueux et tourmenté qui, de la base au faîte, a poussé en gaules inégales : de ce côté, les fourmis ont bâti leurs greniers dans ses flancs entr'ouverts, et l'on voit comme des pourritures caverneuses où suinte noire et visqueuse la séve extravasée du bois malade.....

Approche à ton tour, Téniers, ou plutôt, toi, Karel du Jardin, et avec ce charme de simplicité, avec cette naïveté d'émotion qui respirent dans ton faire aimable, peins-nous ce ragot ébranché dans toute sa pauvreté maladive. N'oublie pas, je te prie, ces bourrelets contournés, ces verrues que surmontent comme des poils follets des touffes de tiges avortées, ni ces noirceurs humides qui tapissent comme une suie impure le canal évidé de la moelle.....

CHAPITRE XXIX.

Où, les deux tableaux étant terminés, l'on expérimente sur eux.

Voilà nos deux tableaux parachevés. Maintenant qu'on fasse entrer l'amateur et regardons-le faire.

Le voilà ravi, transporté.... C'est bizarre. Car, assurément, bien des fois dans la plaine ou sur le coteau il a vu, sans y seulement prendre garde, des chênes beaux comme ce chêne, et encore mieux des ragots aussi mutilés que ce ragot. D'où vient alors qu'à être ainsi reproduits sur la toile, ces deux arbres lui causent ce plaisir ? D'où vient que déjà ils semblent n'être pas des arbres qu'il contemple, mais comme des objets qui le réjouissent, qui le remuent, qui lui parlent ; comme des mots, comme un langage où il lit une pensée charmante exprimée avec une grâce ou avec une poésie qui le transporte ? Il est clair déjà que ce chêne, issu de Ruysdael, dit des choses que

notre chêne, issu de gland, ne disait pas du tout, et que si de la terre il sort des chênes beaux à la vérité, ce n'est pas néanmoins ce beau issu de la terre au moyen du chêne, mais ce beau issu de Ruysdael au moyen de l'art, qui ravit, qui transporte l'amateur.

CHAPITRE XXX.

Où l'on continue d'expérimenter sur les deux chênes.

Mais ceci n'est rien encore. Avez-vous remarqué, s'il vous plaît, que, entre le chêne beau et le chêne ragot, il n'est pas même venu à l'esprit de notre amateur de faire un choix, ni de penser que l'un soit beau, l'autre laid, ou seulement que le ragot ne soit pas tout aussi admirable que le vigoureux? Bien plus! après les avoir acceptés d'emblée comme indifféremment beaux ou laids, laids ou beaux, au point de vue de leur stature et de leur physionomie propre, il s'est mis à les contempler avec un égal plaisir, et le voilà qui,

seulement à présent, s'enquiert de savoir lequel il préfère?.... Certes, si le beau de l'arbre en lui-même entrait pour une obole, pour un millième d'obole, dans la somme de beau qui ravit cet amateur, pourquoi ce plaisir égal devant l'un et devant l'autre, et à quoi bon s'enquérir de savoir lequel de ces deux chênes il préfère quand déjà, en vertu des seules données, cette alternative ne lui est point laissée?

CHAPITRE XXXI.

Où l'amateur tranche la question de la façon la plus heureuse et la plus décisive.

Mais chut!.... Écoutons, voici l'amateur qui parle : « J'admire, dit-il, dans ce Ruysdael, une mystérieuse vigueur du coloris, une savante manière d'exprimer sans recherche tout ce que ce chêne a d'ombreux et de sévère, une magie de solitude, de mélancolie, d'incertaine et triste lumière dont le charme est puissant et savoureux....

» Néanmoins ce chêne de Karl m'attache plus encore : je le trouve plus riche d'accidents, plus fécond de détails, plus expressif d'agrestes impressions, plus beau de pittoresque variété..... Que si je passe à en considérer le faire, avec plus de clarté a-t-il moins de vigueur ; avec plus de candeur a-t-il moins d'harmonie savante ; avec plus de finesse n'exprime-t-il pas plus aussi de ces grâces rustiques, de ces impressions des champs, de ces haleines des campagnes qui sont l'attrait même de cette scène et de la poésie de ce sujet ?

Et il achète le ragot !.... Alors qu'est devenu le beau de l'arbre, et pour combien compte-t-il dans le beau du tableau ? — Pour rien, sans plus.

CHAPITRE XXXII.

D'une pierre deux coups.

De ce fait, qui est conforme à ce qui se passe tous les jours, il faut conclure deux choses, lecteur : la première, c'est que dans tout tableau, et conséquemment dans tout ouvrage d'art, il y a, ou il peut y avoir deux ordres de beau, mais qui n'ont entre eux aucune relation : l'un *emprunté*, qui y est accessoire, ou indifférent, ou nul ; l'autre créé qui y est essentiel. Seul donc, et à l'entière exclusion du premier, ce second beau est celui de l'art.

La seconde chose, c'est que c'est une erreur de s'imaginer, comme l'ont fait quelques doctes, qu'en tout ou en partie, le beau de l'art puisse procéder du sujet. Le sujet, qu'est-ce ? l'événement, la donnée, l'objet du poème de la statue ou du tableau ; ici, c'est le chêne. Or, vous l'avez vu, le chêne serait beau comme celui d'Érymanthe, ou splendide comme celui de Dodone,

que, après qu'il a prêté toute sa beauté, comme il ferait à un miroir qui en réfléchirait l'image, la sorte de beau par laquelle seulement cette image peut devenir tableau, c'est-à-dire le beau de l'art, reste encore à créer tout entière.

CHAPITRE XXXIII.

Où l'on n'a plus qu'à se baisser pour prendre.

Voilà déblayés cette fois les abords du problème, je m'en félicite; car, lecteur, si vous avez trouvé longue cette exposition, je l'ai trouvée laborieuse, et vingt fois j'ai été sur le point de la planter là. Après tout, me disais-je, que me font, à moi, toutes ces sortes de beau entortillées les unes dans les autres, pour que je me casse la tête à les détortiller ? Mais les idées, par malheur, sont comme les coqs d'Inde : quand on veut les poursuivre, elles fuient; quand on veut les fuir, elles poursuivent, et le mieux serait sans doute de ne les agacer jamais, comme font tant d'honnêtes gens.

Avec cela, c'est agréable d'être parvenu à déblayer le pourtour d'une question, surtout si, pour la résoudre, il n'y avait que cela à faire, comme c'est ici le cas. En effet, ce beau de l'art qui, après que la nature, après que l'objet, après que le chêne a prêté tout le sien, reste encore à créer tout entier, qui donc le créera ? La réponse est forcée maintenant, c'est Ruysdael, et Ruysdael tout seul. Or, ceci est le point. Car vous aviez cru, vous, moi, tout le monde, que Ruysdael n'était qu'imitateur fidèle, ou que copiste habile, ou qu'ouvrier incomparable d'un beau emprunté; et je vous apprends, à vous, à moi, à tout le monde, que Ruysdael est exclusivement et uniquement créateur d'un beau qui ne procède que de lui seul.

CHAPITRE XXXIV.

Où ce qu'on a pris on le nettoie.

Au surplus, après qu'on s'est donné quelque tracas pour rechercher un principe, il vaut bien la peine de consacrer un tout petit chapitre à le formuler nettement. Or, voici :

Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels.

CHAPITRE XXXV.

Après quoi on le pose sur deux appuis tout préparés.

Mais ce principe, qu'allons-nous en faire ?... Nous allons l'approcher tout doucement des deux principes établis dans le livre précédent pour voir comment il s'y ajuste.

Ici, lecteur, prêtez-moi quelque attention, et vous goûterez cette sorte de plaisir que l'on éprouve lorsque, encore suspendue au câble qui se déroule avec lenteur, une clef de voûte descend, approche, s'engage et finalement vient remplir, avec une entière justesse, tout l'espace que laissaient entre eux les deux voussoirs d'attente....

A gauche, nous avions pour voussoir ceci : *L'imitation est non* pas but, *mais* moyen, et c'était bien un voussoir d'attente, car on se demandait : moyen de quoi ?

A droite, nous avions pour voussoir cela : *Le*

faire est mode, non pas d'imitation, *mais* d'expression ; et c'était bien un voussoir d'attente, car on se demandait : expression de quoi ? Et la clef de voûte, c'est le principe que nous venons d'établir. En effet, à deux demandes diverses il offre, lui unique, le complément d'une réponse pareille :

Moyen de quoi ? — Du beau.

Expression de quoi ? — Du beau.

CHAPITRE XXXVI.

Après quoi le livre se trouve clos.

Ouvriers, faites tomber maintenant cette charpente cintrée qui avait servi de soutien provisoire aux premiers travaux, et que je voie enfin l'élégant arceau qui, solide désormais par sa seule structure, tout ensemble perd ses étais et demande à porter....

Y taillerai-je des moulures ? y sculpterai-je des arabesques ? Ce serait à la vérité plus orné ;

mais, outre que j'ai hâte de clore ce livre, encore est-il qu'en ces sortes de constructions la visible justesse des joints et la fruste symétrie des voussoirs se passe pour plaire de l'artifice des guirlandes.

LIVRE SIXIÈME.

L'art est la langue du beau.

CHAPITRE PREMIER.

Où l'auteur, s'étant surpris à vieillir, tourne au triste.

Né avec ce siècle, j'en ai l'âge ; et la pensée que ce frère jumeau est irrévocablement destiné à me survivre bien des années rend pour moi plus déterminé en quelque sorte, et plus visiblement prochain que pour beaucoup d'autres, le terme de mon existence ici-bas.

Il commence, lui, sa quarante-quatrième année. Pour un siècle, c'est l'âge mûr à peine ; pour un homme, c'est l'approche du déclin, des froidures, des feuilles mortes qui jonchent l'allée au bout de laquelle s'ouvre le cimetière.

J'y marche, dans cette allée ; j'y marche avec ma compagne, et suivi de nos enfants, de qui la gaieté et la grâce m'attendrit.... Vous aurai-je vus grandir et prospérer, pensé-je, en les considérant ; aurai-je, aïeul bien-aimé, béni de mes mains vacillantes les tendres fruits de vos hyménées ?

Cependant ils continuent de jouer, et la vue de ces cyprès, dont les cimes funèbres dépassent là-bas le mur d'enceinte, ne les a point distraits encore de la fête que c'est pour eux de vivre.

CHAPITRE II.

Suite.

Pour moi, au contraire, déjà la vue de ces cyprès commence à désenchanter mon âme et à flétrir mes plaisirs. Néanmoins, forcé que je suis invinciblement à leur rencontre, j'emploie mon effort, tantôt à en détourner mon regard, tantôt à m'en masquer l'aspect, tantôt, si j'y puis parvenir, à en oublier la noirceur au milieu du divertissement des sens et des dissipation de l'esprit. Voici : la campagne est belle, les oiseaux chantent, les promeneurs vont, viennent, et ce spectacle me distrait de l'autre. Ou bien encore, je jase, je discute, j'écris, et un flatteur murmure de louange ou de sympathie, en charmant ma vanité fait taire ma tristesse.

Mais ces leurres eux-mêmes vont perdant de leur puissance, et, insensiblement, se dévoile toute la menterie des désirs terrestres, même accomplis; des succès de ce monde, même ob-

tenus !..... Quoi, me dis-je alors avec stupeur, la vie de l'homme est donc cet arbre qui ne fleurit qu'une fois, pour ne donner que des fruits sans saveur ! Branchage de plus en plus dépouillé, bois tout à l'heure stérile, que vais-je devenir ?

CHAPITRE III.

Où, de triste en triste, l'auteur tourne à l'amer.

Je vais devenir ce vieillard frileux, qui, assis au soleil contre une muraille blanchie, attend oisif, et songe solitaire. Cependant des affairés passent, des jeunes folâtrent, une voiture stationne, des soldats défilent, et lui, à toutes ces choses, il ne trouve qu'à regretter ou à redire.

Autrefois, et quand la vie était si belle, je l'aurais donnée avec un généreux plaisir, et il m'arrivait de souhaiter qu'un bienfaiteur, qu'une jeune fille, secrète idole de mon cœur, voulût m'en demander le sacrifice... Je vais de-

venir ce vieillard qui, à mesure que la vie se dépouille et s'enlaidit, y tient avec plus d'avarice et la garde avec plus de vigilance, toujours craintif que quelque larron lui en aille distraire une obole.

Autrefois, les membres gonflés de séve et le cœur de passions, je devais mettre un frein à ma force, et, loin d'abonder en discours, je trouvais indiscrets ma rougeur et mon trouble..... Je vais devenir ce vieillard piteux, de qui le buste maigre supporte une tête aride, et, jaseur monotone, je fatiguerai jusqu'aux miens du refrain de mes doléances et du croissant ennui de mes redites.

Autrefois, l'esprit fécond et impatient de produire, je cherchais avec amour un tour à mes pensées et une expression à mes sentiments..... Je vais devenir ce vieillard qui, l'esprit stérile et le cœur désempli, assemble d'habitude les mots aux mots, les tours aux tours, et, pour se croire père et viril encore, habille et réhabille d'attifements ternis la poupée usée de ses ressouvenirs....

CHAPITRE IV.

Où l'auteur se console comme il peut.

Ce qui me porte à songer ainsi, c'est cet ouvrage même auquel je travaille. Il y a douze ans environ que je l'ai commencé, et déjà, tant le cours du temps altère vite notre façon d'être, j'éprouve plus de difficulté à y maintenir ces fraîcheurs de langage et ces souplesses de ton qui sont comme la jeunesse du style. Ainsi l'esprit lui-même vieillit rapidement, et à peine a-t-il donné ses premières fleurs, qu'il ressent l'amère prévision du déclin qui l'attend.

Plusieurs se cachent à eux-mêmes, et surtout ils s'efforcent de cacher aux autres ces signes intimes d'un ingrat refroidissement. Mais qu'y gagnent-ils, sinon de ressembler, en tant qu'écrivains, à ces chauves dont la physionomie faussée par le mauvais air de leur chevelure postiche, n'a ni âge, ni naturel, et ne trompe qu'à la condition de déplaire ?

C'est en laissant ingénument ces signes se montrer, bien plutôt qu'en se faisant une mesquine vanité de les dissimuler, qu'on parvient le mieux à recouvrer en attachante gravité ce qu'on a perdu en allègre vigueur. Le style alors vieillit sans doute, mais sans devenir suranné, et, l'avantage du naturel ne lui étant point ravi, il conserve ainsi de toutes les qualités celle qui rencontre le plus sûrement de la sympathie, ou, à défaut, de l'indulgence.

Après tout, les ruines elles-mêmes qui ont leur grâce, si l'outrage des siècles s'y laisse voir, récrépies, sont laides, et l'on en détourne les yeux.

CHAPITRE V.

Comment il s'est trouvé que ce livre n'est pas celui que l'auteur avait voulu faire.

D'ailleurs, si l'âge ôte au style sa fleur de jeunesse, il donne à la pensée ses traits de maturité, et si c'est bien au début de la carrière qu'un auteur dit avec plus d'éclat ce qu'il sent avec plus de vivacité, ce n'est guère que lorsqu'il est sur le point de l'avoir fournie, qu'il expose avec plus de justesse ce qu'il pense avec une conviction plus réfléchie.

Pour nous, quand nous donnâmes au premier livre de cet ouvrage le titre de *Traité du lavis à l'encre de Chine,* nous ne nous proposions que d'effleurer à propos de ce titre-là quelques menues questions de paysage. Par malheur les menues questions tiennent aux grosses, et, dans ce jardin de l'art, l'on ne se baisse pas pour y cueillir quelques fleurs qu'on ne sente, à la résistance, qu'elles tiennent par leurs racines aux

profondeurs du sol. Que faire alors ? Ou bien s'en aller sans bouquet : c'est cruel ; ou bien prendre la bèche, fouir la terre, sonder, ébranler, soulever, jusqu'à ce qu'enfin la masse se détache : c'est laborieux, et il faut pour cela cette patiente persévérance des manœuvres, lesquels sans hâte, mais aussi sans relâche, essaient, changent, abandonnent, recommencent, et, le soir encore, en regagnant le logis, raisonnent, à part eux, sur d'autres façons de s'y prendre.

Ainsi avons-nous fait, et notre méthode s'en ressent, qui est capricieuse, sujette à essais, quelquefois négative, souvent d'induction, presque toujours nonchalante et s'espaçant en digressions qui retardent le moment d'arriver. Mais les digressions, comment s'en passer ? elles sont le repos gagné par un temps d'effort, et si nous voulons bien nous comparer aux manœuvres qui travaillent à la sueur de leur front, c'est à la condition qu'on nous ait laissé comme eux interrompre l'ouvrage par intervalles pour aller dormir sous un chêne, ou flâner le long de la marge fleurie d'un ruisseau.

CHAPITRE VI.

Où l'auteur s'aime mieux ainsi qu'ainsi.

Au surplus, rien ne serait si facile, notre sujet une fois parcouru, que de le reprendre en sous-œuvre pour en élaguer les digressions, pour en affermir le dessin, pour en effacer les repentirs, et pour en assembler les parties de telle sorte qu'elles semblassent n'être que les logiques déductions d'un principe saisi d'un seul regard et développé d'un seul jet. Mais nous nous garderons bien de faire cette opération, qui nous ôterait notre meilleur pour ne nous donner à la place que l'avantage de paraître plus docte que nous ne le sommes réellement.

En effet, notre meilleur, c'est cette allure justement qui, pour n'être pas composée, est en retour diverse et familière, comme est, en comparaison de la parole bien plus nette et bien plus courante d'un homme qui lit, la parole bien moins facile, mais plus accentuée de ce

même homme qui parle. Notre meilleur, c'est encore que ces diversités de méthode, ces essais, et jusqu'à ce peu de hâte que nous avons d'arriver, témoignent de quelque ingénuité apportée dans cette recherche des questions d'art par opposition à ces écrivains qui, pressés d'édifier parce qu'ils sont pressés d'être lus, se refusent le temps d'observer, le temps de penser, le temps d'embrasser dans le champ de leur esprit l'ensemble et les rapports de leurs idées ; en telle sorte qu'ils dressent précipitamment en l'air une apparence de décoration, où des apparences de solives soutiennent une apparence de faîte, plutôt qu'ils ne bâtissent quoi que ce soit sur le sol au moyen de pièces qui s'enchevêtrent réellement les unes dans les autres pour supporter une toiture, enclore un espace et former un bâtiment.

CHAPITRE VII.

Des méthodes en matière d'esthétique.

Quand on est pressé d'être lu, il faut écrire des feuilletons, faire de la critique courante, en un mot, se mettre à jaser sur tout spirituellement sans lenteurs et avec un bon sens aimable, sinon avec un savoir ou une justesse dont on n'a pas d'ailleurs la pédanterie de se piquer. Plusieurs ont excellé dans cette sorte de causerie preste et légère.

Mais si l'on veut écrire sur des matières où la connaissance ne peut provenir que de l'observation et la solidité que de la méditation, s'exerçant à ses heures sur des données complexes et de plus en plus nombreuses, il faut avant tout n'être pas pressé d'être lu. En effet, travailler en ces matières, c'est attendre. Attendre, c'est se laisser instruire par les choses, par les gens, par les livres, et plutôt encore en profitant de

ce qu'on les rencontre, qu'en se donnant grand'-peine pour les aller chercher ; car livres, choses, gens, sont tous un peu comme les complaisants ; questionnez-les, ils se font de votre avis ; n'ayez pas l'air de vous soucier de leur opinion, leur pensée se trahit et la vérité leur échappe.

Au surplus, si, dans ces questions d'art que nous avons abordées, choses, gens, livres, doivent, à la vérité, être tous consultés ou entendus, tous ne méritent pas, selon nous, de l'être au même degré ni avec la même confiance. Par *choses*, nous entendons les phénomènes de la nature et les phénomènes de l'art ; par *gens*, l'artiste seul, le poète ou le peintre observé dans son travail d'étude ou de conception, dans ses pratiques, dans ses procédés et jusque dans ses ingrédients d'exécution. Or, en ce sens, choses et gens passent bien avant les livres, car là seulement résident éternellement les éléments de vérité, dont les livres tous ensemble qui traitent de l'art ne sauraient contenir jamais que l'appréciation plus ou moins juste, fine, étendue ou complète. C'est bien pourquoi *attendre* ç'a été pour nous lire les poètes, hanter l'atelier des peintres, voyager à pied sur l'un ou l'autre revers des Alpes, et dîner tous les mardis chez mon beau-frère..... en face et en compagnie de Claude, de Poussin, de Ruysdael, de Rembrandt, de Karel du Jardin, et d'autres encore qui sont là des

quatre côtés pendus au clou. Charmante façon de travailler, et que j'aimerais bien avoir à recommencer !

Mais j'insiste : tous ces éléments de connaissance doivent être consultés, et non pas un seul, dès qu'il s'agit de traiter le plus petit problème d'esthétique, ou bien l'on n'obtient que des solutions incomplètes, comme il n'en manque pas. Par l'étude des livres seulement, on fait de l'esthétique académique, ou scientifique, ou d'érudition : c'est la plus doctorale de toutes, par malheur c'est la plus plate aussi, la plus à côté, une phrasière qui ennuie rien que d'y songer. Par l'étude des choses seulement, en particulier par l'étude des galeries et des musées, l'on fait de l'esthétique d'antiquaire, de marchand, ou encore de touriste amateur ; elle est instructive rarement, amusante quelquefois, mais toute de faits et de détails, de jugements et d'assertions, d'écoles et de noms propres, de traditions et de lieux communs : l'empirisme partout, les principes nulle part. Enfin par l'étude des gens seulement, c'est-à-dire de l'artiste, l'on fait de l'esthétique partiale, trompeuse, passionnée, ou du moins séduite, assujettie qu'elle est aux préjugés d'atelier, de coterie, de pays, et limitée par le cercle de sympathies qu'on s'est fait et par le champ restreint sur lequel on observe. Cette esthétique là pourtant, c'est encore des esthétiques

incomplètes la meilleure, parce qu'aux trois quarts elle est à la fois d'expérience, d'observation, de sentiment, empirique pour le reste, et pas doctorale du tout. L'on n'y atteint pas aux principes, mais du moins on les y entrevoit, on les y suppose, on les y emmêle, et le tout forme encore un attrayant fatras, où il y a à prendre, à noter, à songer, à trouver tout ensemble son agrément et son profit.

Une chose encore, j'allais l'oublier.... c'est la bosse. Sans la bosse, en effet, belle nature, musées, galeries, poètes, peintres, livres, sont lettres closes, et vous auriez beau consulter ces lettres closes vingt ans durant avec toute l'exactitude d'un statisticien, avec toute la méthode d'un philosophe, avec toute la bonne volonté d'un esprit aussi consciencieux que bien doué d'ailleurs, vous n'en auriez connu que l'enveloppe, le pli, l'adresse, jamais le contenu. Et si l'on demande ce que c'est que la bosse? — J'en ai traité dans mon premier livre, et j'y renvoie.

CHAPITRE VIII.

Où l'on se remet en chemin.

Le beau dans l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine ; tel est le principe auquel nous sommes arrivés, lecteur. Mais, fraîchement extrait et déposé brut encore sur le bord du trou qu'il a fallu fouir pour l'avoir, il risquerait, si nous en restions là, d'y retomber faute d'étais, ou de se résoudre en poussière faute d'avoir été empoté. Tous les jardiniers savent cela.

Je vais donc poursuivre sans hâte, mais sans relâche non plus, car notre œuvre sera désormais de preuve, de vérification, ou encore d'application, bien plus que de recherche, et il faudrait en vérité qu'un principe d'une si haute généralité n'eût pas la justesse que je lui assigne si, une fois saisi et formulé, il fallait encore labeur sur labeur, et engins sur engins, pour n'arriver qu'à le faire servir d'équivoque mesure

dans l'appréciation des principaux phénomènes de l'art.

Ne vous lassez donc pas, lecteur, puisque je ne me suis pas lassé moi-même, puisque la tâche avance, puisqu'il s'agit ici d'une question grave, élevée, et plus importante encore que peut-être il ne vous semble au premier coup d'œil.

En effet, s'assurer que dans l'art le beau procède de la pensée humaine, et pas d'ailleurs, c'est déjà restituer à cette pensée humaine un magnifique attribut dont plusieurs l'ont frustrée; et pour moi, si j'atteins à cette conviction, j'en éprouverai tout ensemble plus de foi en la dignité de mon âme, plus de gratitude envers le Créateur qui l'a ainsi distinguée, et plus de confiance aux destinées qui l'attendent. Mais c'est en outre amener à se trouver en présence de cette pensée elle-même ceux-là qui la nient ou qui la révoquent en doute, en les faisant s'élever par un sentier ardu quelquefois, mais, je l'espère, continu toujours, jusqu'à ces retraites masquées par tant d'objets, cachées par tant d'apparences, dérobées par tant d'illusions et de piéges, où on la surprend enfin libre, agissante, créatrice par ses seules forces, et en quelque sorte présente et visible.

Car il y a ceci d'avantageux dans la sorte de recherche qui nous occupe, que la force pensante, envisagée au point de vue du beau qu'elle

crée, apparaît à la fois plus réellement et plus distinctement affranchie que si on l'envisage au point de vue du juste qu'elle connaît et de l'utile qu'elle poursuit. Le juste, en effet, gouverne des rapports et ordonne des intérêts qui trouvent leur règle dans les lois morales dont l'âme est le siége et non pas la source, en telle sorte que la force pensante, envisagée par ce côté-là, apparaît bien comme libre, mais non pas comme affranchie. L'utile, d'autre part, ayant pour objet des besoins, à plus forte raison la force pensante, envisagée par ce côté-là, apparaît non plus comme affranchie ou libre, mais comme assujettie de près à la matière. Au contraire, envisagée au point de vue du beau qu'elle crée par sa propre puissance et pour son seul contentement, la force pensante apparaît comme se mouvant libre et affranchie dans une sphère où elle est source et non pas siége, dominatrice et non pas assujettie.

CHAPITRE IX.

Tous, du plus au moins, nous créons le beau.

Au surplus, et pour commencer par-là, chacun a la conscience de cette indépendance de la pensée dans la création du beau et de l'incomparable liberté dont elle jouit à cet égard! Ceci est un phénomène psychologique, à la vérité, peu remarqué, mais bien important néanmoins, et sur lequel il nous convient d'autant mieux d'insister qu'il assigne à notre principe une base dans le for même de l'intelligence de chacun et dans l'observation qu'il peut faire de son propre esprit. Oui, contrairement à l'opinion qui, d'habitude, considère les artistes comme seuls créateurs du beau, parce qu'en effet seuls ils le réalisent extérieurement, tous les hommes, à différents degrés, et non pas les artistes seulement, d'instinct, d'aspiration, d'essor spontané, forment, créent, réalisent intérieurement le beau.

Qui n'a pas, je le demande, et mille fois, les yeux ouverts ou les yeux clos, créé en soi-même et pour soi-même des assemblages de figures, des apparitions augustes, des tableaux radieux, des cieux empourprés, des firmaments profonds, où éclatait la beauté autant ou plus encore que dans les représentations de l'art? Qui n'a pas créé en soi-même et pour soi-même des combinaisons d'une vague mais magnifique harmonie, où choses et êtres, librement éclos du jeu seul de l'âme, se combinaient, s'échelonnaient, se déroulaient par milliers, par myriades présentes devant elle et toutes visibles à la fois pour son regard? Qui n'a pas créé en soi-même et pour soi-même, ne fût-ce que par contraste et pour échapper aux tristesses que fait naître le spectacle des actions mauvaises, des spectacles d'actions grandes, magnanimes, d'éclatantes vertus, ou encore de sentiments sympathiques se cherchant et se correspondant avec un sublime accord? Ce sont là déjà, si je ne me trompe, les éléments primordiaux des trois sortes de beau que conçoit l'intelligence et que l'art met en œuvre, le beau sensible, le beau intellectuel, le beau moral!

D'autre part, qui n'a pas eu, durant le sommeil, alors justement que l'âme semble profiter pour s'ébattre de l'engourdissement passager du corps, plus d'un rêve au-dessus de tout poème,

au-dessus de toute réalisation par les procédés de la peinture ou de la poésie, au-dessus de toute beauté artistique exprimée ou expressible au moyen de la forme tangible et visible ? Qui ne s'est pas dit dans cette occasion ou dans d'autres : Ah ! si j'avais pu par privilége tout ensemble fixer et rendre sensibles les songes de ma pensée, moi aussi j'aurais pu charmer mes semblables et occuper les bouches de la renommée ! Qui n'a pas enfin ressenti pour son propre compte que chercher le beau, que s'y élever sans effort, c'est un des essors habituels de l'âme laissée à elle-même ; que, le créer par elle, pour elle et en elle, c'est son jeu facile et favori, un passe-temps qui tantôt la divertit de son assujettissement au corps, tantôt la distrait ou la console des misères qu'elle lui doit ?

Et parce que ceci fait partie de notre façon d'être, parce que ceci nous est aussi naturel que de vivre, ou encore que de respirer, il ne faut pas que cela nous donne le change sur l'importance de ce phénomène. Vous, lecteur, vous niez peut-être d'avoir été jamais ravi par vos propres songes, ou d'avoir rien vu en idée qui vous causât ce plaisir que vous causent les chefs-d'œuvre de l'art. Mais n'est-ce point alors que, trop hâtif à vous représenter comme extraordinaire ce qui vous est pourtant donné ici comme ordinaire et habituel, vous vous êtes tendu à vous-même le

piége où vous demeurez pris? Quoi donc? Ne vous est-il pas arrivé bien souvent tout au moins de réformer le réel en idée, uniquement pour vous le rendre beau? de briser par la pensée tous les obstacles matériels qui arrêtent ou qui empêchent l'accord, la marche ou le dénoûment des actions ou des faits combinés dont vous êtes le témoin ou l'agent, comme pour les assortir en un ensemble où vous puissiez goûter en quelque degré l'impression et le charme du beau? Dans l'ordre intellectuel, dans l'ordre sensible, ne vous surprenez-vous pas pareillement à faire la même chose, et pensez-vous réellement que ces créations fugitives de votre pensée, agissant avec une entière spontanéité, soient, quant à leur source, quant à leur nature, quant à leur objet, différentes de celles qui engendrent chez l'artiste la conception plus tard élaborée et rendue sensible du beau? Et, de ce que vous n'avez peut-être rien vu en idée qui vous causât ce plaisir que vous causent les chefs-d'œuvre de l'art, faudrait-il vous en étonner?... Non, des rêves ne sont pas des chefs-d'œuvre; non, de fugitives aspirations vers le beau ne sont pas le beau saisi, réalisé, fixé dans une forme durable; non, ce que chacun fait en quelque degré par le simple jeu de sa pensée ne cause pas le plaisir que cause ce que les grands artistes parviennent seuls à faire excellemment par l'effort réuni du

génie et de l'art ; non, enfin, la simple et interne conception de beauté ne saurait être accompagnée de cette jouissance admirative, si douce, si vive, avec laquelle vous accueillez l'habileté rare autant que fortunée de celui qui a su réaliser pour vous comme pour lui le tableau, la statue, le poème qu'avait conçu sa pensée !

Ainsi donc l'homme conçoit et crée naturellement le beau par sa pensée et dans sa pensée, et il est à remarquer dès ici que dans cet acte de la réalisation interne du beau, il reste en deçà et il s'élève par-delà de toute réalisation de ce même beau par l'art. Il reste en deçà, parce que de la conception interne à la représentation matérielle il y a toute la distance qui sépare l'homme naturel de l'homme artiste, c'est-à-dire exercé, formé par d'innombrables essais et par de persévérants travaux à employer, à assouplir, à modeler la matière jusqu'à ce qu'elle soit devenue l'expression extérieure fixée et communicable du beau. Il s'élève par-delà, parce que de la conception interne à la représentation matérielle, il y a toute la distance qui sépare les procédés successifs, laborieux, grossiers au moyen desquels la matière est rendue poème, statue, tableau, des procédés simultanés, instantanés et immatériels de la pensée.

CHAPITRE X.

Comment c'est de ceci qu'on peut conclure au beau absolu qui, dans son essence, est Dieu.

Voilà où est, selon nous, l'ordinaire phénomène qui assigne à notre principe une base dans le for même de l'intelligence de chacun et dans l'observation qu'il peut faire de son propre esprit. Que, partis de là, des philosophes s'élèvent ensuite sur les ailes de la méditation jusqu'à dire que le beau dans son essence absolue, c'est Dieu, non-seulement je conçois ce dire d'une mystérieuse sublimité, mais encore j'y acquiesce sinon en vertu d'une certitude rationnelle, du moins en vertu d'une probabilité tellement forte qu'elle n'admet ni le doute ni l'ébranlement. En effet, c'est ici partir des confins extrêmes de l'expérience possible pour conclure par une induction hardie mais forcée de la partielle émanation au centre émanateur, du rayon au soleil, de la créature illuminée d'un de ces rayons in-

nombrables au Créateur, qui est l'infinie lumière elle-même.

Mais il y a plus, car, je l'ai dit plus haut, nous ne sommes pas de ceux qui le soumettent, ce Créateur, au tribunal de leur métaphysique ; nous sommes de ceux au contraire qui, s'ils ne l'acceptaient pas du dogme chrétien, mille fois plutôt l'accepteraient du sens intime, de l'universel exemple de la race humaine, ou encore de ce livre de la nature dans lequel son nom est inscrit à chaque page, qu'ils n'iraient demander à leur propre savoir de le leur démontrer, et, en le leur démontrant, de leur en faire une formule à la fois incertaine et fragile, à la place d'un Dieu fort, vivant et saint. Or, au point de vue religieux, non-seulement j'acquiesce avec respect à cet enseignement que Dieu fit l'homme à son image, et qu'ainsi il le doua de la faculté de concevoir et de reproduire quelques parcelles de ce beau dont il est, lui, l'essence absolue, mais encore je sais que les cieux, que la terre, que l'univers, dans leur infinie beauté ne sont que le résultat de la conception et de la création du divin artiste confondues en un acte simultané : Dieu dit que la lumière soit, et la lumière fut !

CHAPITRE XI.

Pourquoi nous ne sommes pas, vous et moi, de grands artistes.

Ce qu'il faut conclure de ces prémisses, c'est que, la conception et la création interne du beau étant un des attributs de notre intelligence, tous nous serions artistes selon nos forces et du plus au moins, sans les obstacles qui se présentent inévitablement aussitôt qu'il s'agit de rendre cette conception acte extérieur, et cette création œuvre sensible. En effet, appelé qu'il est dès lors à s'allier avec la matière, son unique instrument, l'esprit est obligé à la fois de s'asservir aux conditions qu'elle lui fait, et de consentir aux altérations qu'elle lui impose. Plus rien n'est simultané; plus rien n'est acte simple, instantané, immédiat; plus rien n'est jeu, aspiration, essor; plus rien n'est naturel, aisé, libre, et tout au contraire devient successif, médiat, complexe, laborieux, fruit d'effort, de labeur et de lutte.

Or pour être vainqueur dans cette lutte, c'est-à-dire pour être grand artiste, à la puissance de conception il faut unir l'incessant secours de l'habileté acquise, de la pratique possédée et du savoir accumulé. C'est pour cela apparemment que nous ne sommes pas tous de grands artistes.

Et, dans cette lutte elle-même, c'est à savoir si les grands artistes s'estiment aussi triomphants qu'il nous semble. Pour moi, je m'imagine que, toute belle que soit la Vénus de Praxitèle, Praxitèle l'avait rêvée bien plus belle encore. Mais, limité, gêné, empêché par ce bloc de marbre qu'il lui faut, massif, dur, rebelle qu'il est, assouplir, rendre svelte, tendre, vivant, pudique, enivrant de grâce et de beauté, c'est à force d'art et de labeur, à force de choix senti dans les traits à exprimer, et de sacrifices regrettés dans les traits à exclure, qu'il est arrivé à réaliser une imparfaite image de sa conception première. Et notez le bien, tant que Praxitèle préludait, cherchait, avançait, il était rempli de cette flamme d'espoir et de foi, qui anime et qui soutient; à présent qu'il a terminé, c'est presque du mécompte qu'il éprouve [1]. Par relation

[1] « Ce qui pour moi est encore un stimulant pour mieux faire, c'est que je crois avoir quelque chose de plus saillant à faire sortir; ce qui me le fait penser est le sentiment dont je ne puis me défendre en voyant mes ouvrages terminés qui me causent

avec d'autres ouvrages de même sorte, sa Vénus le contente, lui sourit, lui promet de la gloire; mais, par relation avec sa propre conception de beauté, elle le satisfait peu, si encore elle ne le décourage, et ceci, sans qu'on voie rien d'interposé, entre cette conception et sa réalisation, que cette matière avec laquelle il lui a fallu compter.

Quant aux artistes médiocres, il n'en va pas de même : ils sont, je le reconnais, bien plus sujets que Praxitèle à être contents. C'est que leur conception de beauté est réellement si faible ou encore si peu ambitieuse, que cette servitude de la matière, cette obéissance aux procédés, ces sacrifices de traits à exclure, leur sont bien plus encore aide qu'entrave, à peu près comme pour des nageurs asthmatiques ou malhabiles, ce leur est un secours d'être attachés à des vessies qui, tout en les empêchant, les supportent. Mais, parmi ces artistes médiocres eux-mêmes, c'est aussi par la façon dont viennent à varier pour chacun d'eux ces deux conditions de victoire, habileté acquise et puissance de conception, que

une impression désagréable. » Ainsi s'exprime Léopold Robert dans une lettre citée par M. Delécluse dans sa notice sur ce grand peintre (page 4).

« Moins indulgent pour moi-même, écrit Raphaël au sujet d'un carton qui a plu aux connaisseurs, je m'élève plus haut par la pensée. » (Lettres de Raphaël au comte Castiglioni, dans le Recueil de J. Bottari.)

l'on s'explique à merveille certaines circonstances autrement inexplicables par lesquelles ils diffèrent même de médiocrité. Les uns, pauvres ou stériles quant à la conception du beau, n'ont réellement rien ou peu à exprimer, et alors ils dérivent vers les mérites subalternes d'exécution soignée, d'imitation patiente, de faire scrupuleux : tout peut se rencontrer dans leurs ouvrages, excepté l'empreinte d'une force créatrice. Les autres, mieux doués quant à la conception du beau, sont dépourvus d'habileté acquise, de pratique possédée, de savoir accumulé, et alors l'instrument vacille entre leurs mains, la matière est rebelle à leurs efforts, l'œuvre dérive insensiblement vers le faux, vers le mauvais, vers le pire ; car, dans les ouvrages d'art cette antithèse qui éclate entre la conception heureuse et la réalisation manquée, répugne d'ordinaire tout autrement que la terne harmonie de forces médiocres concourant à un résultat plutôt insignifiant encore que manqué.

CHAPITRE XII.

Où l'on voit comme à l'œil ce qui a toujours exposé les gens à prendre le signe du beau pour le beau lui-même.

Ainsi donc, quand nous avons dit : Le beau de l'art procède de la pensée humaine affranchie de toute autre *servitude* que de celle de se manifester par la représentation des objets naturels, ce mot de servitude était bien le terme propre, et cette servitude-là, si elle est unique, elle est rude vraiment.

En effet, avant que l'artiste puisse faire éclater dans son œuvre le beau qu'il a conçu dans son esprit, voilà qu'il faut non-seulement qu'il se soit préalablement rendu maître des instruments et des procédés au moyen desquels s'opère cette représentation des objets naturels, mais encore qu'il ait étudié, en quelque sorte appris ces objets naturels eux-mêmes qui vont devenir le signe nécessaire de ses conceptions. Sculp-

teur, il lui faut avoir passé non-seulement par les arts du dessin, par les pratiques du modelé, par les imitations en terre, avant qu'il passe à s'essayer sur le marbre; mais encore il lui faut avoir eu constamment en vue, durant ces essais multipliés, d'étudier et en quelque sorte d'apprendre le type humain, le premier, souvent le seul des signes qu'il lui importe de connaître dans sa structure générale et dans ses éléments particuliers. Quelle lutte, quel labeur, quelle longue étude! et faut-il s'étonner après cela que les gens, à voir ainsi tant d'efforts et de temps consacrés à s'assurer le signe seulement, l'aient pris pour la chose signifiée, aient cru l'imitation but quand elle n'est que moyen, aient pensé que la perfection de cette imitation fût le beau lui-même, quand, d'une part, la poursuite de cette imitation, c'est-à-dire l'acquisition et l'exécution du signe sont choses qui frappent et qui émerveillent les sens, et quand d'autre part, le beau, pure conception, est chose qui descend invisible dans l'œuvre en travail pour se trouver imprégnée seulement à l'œuvre accomplie. Praxitèle sculpte son bloc; et à mesure qu'apparaissent les traits, la chevelure, le sein, gens de dire extasiés : Que tu es habile, Praxitèle, qui sais ainsi avec du marbre représenter une belle femme! Mais Praxitèle sourit à ce propos, et pendant que ces gens continuent entre eux d'admi-

rer la perfection de son travail et la vérité de son imitation, lui, se recueillant à nouveau pour se retrouver face à face avec sa conception[1], s'efforce uniquement de la faire descendre et se révéler, pure d'alliage, vierge d'imitation, distante de la vérité elle-même, dans sa créature sans modèle !..... Les Praxitèle sont rares, mais, qui que vous soyez, vous grands artistes que la foule visite, attirée par le renom de vos travaux, dites si tel n'a pas été cent fois, mille fois, son langage auprès de vous, dites surtout si tel n'a pas été cent fois, mille fois, votre langage auprès d'elle!

Au surplus, s'il s'agissait le moins du monde pour Praxitèle de beau d'imitation, de beau de vérité, de beau de réalité, de beau de belle femme, quelle folie à lui d'employer ce bloc de marbre, ou tout au moins de ne s'aider pas, s'il veut assortir la fidélité à la durée, du secours de la couleur, des ressources combinées du poli et du mat, des mille procédés au moyen desquels il peut rendre la pierre chair rosée, carnation délicate, ongles nacrés, chevelure d'or..... Heu-

[1] « Manquant de bons juges et de belles femmes, écrit Raphaël à propos de sa Galatée, je me sers d'une *certaine idée* qui me vient dans l'esprit : je ne sais si celle-ci a *en elle* quelque excellence d'art; mais je sais bien que je me fatigue beaucoup pour l'avoir. » (Lettre de Raphaël au comte Castiglioni, Recueil de J. Bottari.)

reusement il ne s'agit pas de cela du tout, mais seulement de faire servir cette matière, d'ailleurs belle en elle-même et durable, à représenter les objets naturels de telle sorte qu'ils soient le signe visible d'une conception de beauté. Dès lors le bloc de marbre, au lieu d'être tout à fait impropre, est imparfait seulement, et sa nue blancheur, qui est d'un choix absurde au point de vue du beau d'imitation, devient au contraire cela même qui le rend excellemment propre à s'empreindre de la vierge expression du beau de pensée, distinct en effet, distant du beau d'imitation, et qui lui est par cent côtés opposé.

CHAPITRE XIII.

Pourquoi les artistes débutent plus ou moins vite, et pourquoi les grands artistes n'atteignent que tard à leur maturité.

Nous venons de voir tout à l'heure quelle pratique possédée et quel savoir acquis il faut au sculpteur, par exemple, avant qu'il puisse avec avantage employer la représentation du type humain à réaliser ses propres conceptions de beauté. Cette pratique possédée et ce savoir acquis sont dans chaque art d'imitation, quel qu'il soit, de condition stricte, et pas plus le poète que le sculpteur, pas plus Virgile que Praxitèle, ne peut réaliser ses conceptions de beauté avant de s'être approprié le savoir, les instruments et les procédés de représentation au moyen desquels s'opère cette réalisation. Seulement cette condition, également stricte qu'elle est pour tous les deux, n'est pas pour tous les deux d'accès également long, difficile ou laborieux, et c'est cette différence que je m'attache à considérer dans cet instant.

Virgile, dès Mantoue, dès sa première enfance, en même temps que ses impressions lui apprennent l'éclat des beaux cieux, la grâce des ombrages et la vie paisible des troupeaux, en même temps que ses sentiments, mis en jeu par le spectacle des choses et par le contact des hommes, lui apprennent les secrets du cœur, les passions de l'âme, la physionomie morale de ses semblables, en même temps aussi apprend sans leçons encore et sans autre étude que celle de vivre, de sentir, de s'exprimer, l'idiome qui sera plus tard l'instrument de ses récréations. Pourtant Virgile lui-même s'en va mûrir ces premières leçons et compléter cette fruste étude à Crémone d'abord, à Naples ensuite, mais dès vingt-cinq ans il est prêt; l'Italie alors, prête l'oreille, et dès son premier chant, elle a reconnu le cygne de la poésie latine.

Toutes choses égales d'ailleurs, il n'en va pas de même pour le peintre, pour l'architecte, pour le musicien, pour le sculpteur. Dès sa première enfance, Praxitèle apprend bien en quelque degré par ses impressions et par ses sentiments l'expressive beauté des formes, du geste, de l'attitude, et cette changeante apparence des visages qui reflète avec une si rapide vivacité les joies, les douleurs, les sérénités, les angoisses de l'âme; mais il n'apprend pas en même temps, comme Virgile, le rude idiome qui sera plus tard l'in-

strument de ses créations. A peine, adolescent déjà, en pourra-t-il commencer l'apprentissage, et homme fait l'avoir terminé; car ici il faut l'étude directe et compliquée du type humain dans toutes ses formes muables et dans tous ses mouvements infiniment variés; il faut l'étude du ciseau, l'étude du bloc; il faut l'entière victoire remportée sur la dureté rebelle du marbre, du bois, de l'ivoire, et cette victoire-là, elle s'obtient de patience, de ruse, de manœuvre, d'ascendant gagné à la longue et conquis de loin, jamais de vive force.

Quelques faits semblent démentir ceci, mais des faits mal ou pas du tout appréciés. Oui, il y a des sculpteurs précoces et il y a des poètes tardifs. C'est que mille causes accessoires font varier pour chaque artiste l'époque de sa maturité : différences d'aptitude, de secours, d'avantages, de circonstances sans nombre; irrésolutions, hésitations dans la poursuite incertaine d'un but éloigné; hasards qui révèlent tardivement une vocation réelle, ou accidents heureux qui la déterminent d'emblée. C'est encore, qu'on le remarque bien, le nombre, la nature, la variété des objets naturels à connaître et à représenter, et Praxitèle, qui s'en tient au type humain, pourrait avoir devancé Virgile, qui embrasse l'Italie, la Grèce, la nature tout entière, sans qu'il soit moins vrai de dire qu'à considérer, chez l'un

comme chez l'autre, et exclusivement, l'acquisition du savoir, des instruments et des procédés de représentation, cette acquisition est d'un apprentissage plus spécial et proportionnellement plus laborieux pour Praxitèle que pour Virgile. Ce qui ressortirait déjà théoriquement de cette façon d'envisager l'acquisition du savoir, des instruments et des procédés de représentation, comme simple condition préalable de la réalisation du beau, et non pas comme objet elle-même de cette réalisation, c'est que la maturité du grand artiste devra être tardive, et que plus il s'éloignera, tout en multipliant ses tentatives, de l'époque de ses premières créations, sans avoir atteint encore à celle de ses premiers déclins, plus sa conception de beauté sera complétement, pleinement réalisée. Or, qu'y a-t-il qui soit plus pleinement justifié par l'histoire des grands artistes? Homère, dit la tradition, est un vieillard aveugle, et Milton aussi, dit l'histoire. Sophocle, presque au bout de sa carrière, compose *Œdipe à Colonne;* Dante en a parcouru bien plus de la moitié quand il met la dernière main à sa *Divine Comédie;* Shakspeare débute par *Lucrèce* et finit par *Hamlet;* à quarante-trois ans La Fontaine publie ses premières fables; à vingt-deux ans Schiller écrit les *Brigands*, à trente-trois son *Wallenstein;* Raphaël meurt peut-être avant d'avoir atteint à sa maturité d'artiste; Michel-Ange,

Léonard de Vinci croissent en génie avec l'âge, et Virgile, Virgile lui-même qui écrit à vingt-cinq ans seulement sa première églogue, termine à quarante-un ans ses *Géorgiques*, puis, comme Raphaël, arrêté dans sa course, il expire en vouant aux flammes son chef-d'œuvre inachevé!.....

Telle est la loi de tous les grands artistes. Plus ils se sont rendus maîtres de la représentation des objets naturels, plus leur puissante pensée se trouve affranchie pour créer le beau, et ils aspirent incessamment à le répandre avec profusion dans de plus vastes compositions. Inversement les artistes moins grands mûrissent tôt et déclinent plus vite. C'est qu'après avoir jeté dans leurs premiers ouvrages le meilleur ou le tout de leurs conceptions de beauté, ils se trouvent n'avoir plus l'usage de leur pratique possédée et de leur savoir acquis. Alors, de plus en plus stériles et comme privés de règle, ils dérivent vers la manière, vers l'imitation d'eux-mêmes, vers les miracles d'habileté ou d'exécution, et, d'artistes qu'ils étaient, ils ne sont plus qu'artisans consommés, qu'ouvriers incomparables.

CHAPITRE XIV.

Qui est assommant, mais pas du tout indispensable à lire.

En tant que le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine se manifestant au moyen de la représentation des objets naturels, je remarque tout à la fois comme une règle d'art en général et comme une preuve en particulier de la vérité de ce principe, que, d'une part, tout ce qui tend, en quelque degré que ce soit, à substituer l'emploi d'un procédé au travail direct et personnel de l'artiste, tend du même coup à diminuer la somme de beau; et que, d'autre part, tout ce qui tend, dans le travail direct et personnel de l'artiste, à supprimer, en quelque degré que ce soit, un ou plusieurs procédés intermédiaires entre lui et son œuvre, tend du même coup à grossir la somme de beau. Énonçons d'abord certains faits qui sont d'expérience pour quiconque a quelque culture artisti-

que ; après quoi deux mots viendront du même coup aussi expliquer le phénomène et affermir le principe.

Qu'en peinture l'on charge un dessous ou très-froid ou très-chaud d'apporter par lui-même de l'harmonie aux teintes superposées ; que l'on charge la brosse maniée d'une certaine façon d'exprimer mécaniquement des surfaces rocheuses, de l'herbe, du feuillé, de l'eau ; que l'on charge des empâtements de blanc d'exprimer par leur relief plus de lumière, par leurs aspérités le plâtras d'une masure, par leurs hasards les bouillons d'un torrent ; que l'on charge des vernis colorés de donner à la scène peinte, ici des fraîcheurs, là de la chaleur ou de l'embrasement ; dans tous ces cas et dans tous les cas analogues, c'est autant de soustrait à la somme de beau que pouvait, toutes choses égales d'ailleurs, comporter le tableau. La paresse, la fantaisie, l'esprit de manie, engagent parfois plus ou moins dans ces pratiques même de bons artistes ; l'inhabileté, le défaut de talent font qu'un grand nombre de médiocres les recherchent, s'y adonnent et y demeurent.

Qu'en gravure l'on charge des procédés mécaniques de faire la taille admirablement égale et fine des ciels ; ou la roulette de pointiller avec une symétrique régularité des chairs, du satin, un fond ; ou encore certaines préparations de

salir, d'assourdir, d'obscurcir mécaniquement les ombres; dans tous ces cas pareillement, c'est autant de soustrait à la somme de beau que pouvait, toutes choses égales d'ailleurs, comporter l'œuvre. Que de même en lithographie on frotte à la flanelle, on couvre au tampon, on imprime à deux et à trois teintes; qu'on substitue, de quelque façon que ce soit, au travail de la main le travail du procédé, même manière de faire, même résultat.

Qu'en lavis, soit à l'aquarelle, soit à l'encre de Chine (que je suis aise de retrouver ainsi l'encre de Chine sur ma route!) l'on use des rehauts; que l'on emploie le talc ou autre chose pour réserver mécaniquement des clairs; que l'on travaille des ciels dans le mouillé pour profiter des hasards des teintes se fondant entre elles par le fait des affinités physiques de l'eau, ou encore que l'on travaille des ciels dans le sec pour trouver, dans des accidents de brosse ou de frottis, des nues agitées, déchirées; tout autant de rubriques qui, ayant pour effet de diminuer au profit du procédé la somme de travail direct et personnel, diminuent proportionnellement la somme de beau. Que dans le simple dessin au trait l'on traduise par calque ou par chambre obscure, le beau de composition, d'ordonnance et en quelque degré d'expression, pourra subsister encore, mais le beau de dessin sera tronqué, altéré,

méconnaissable. Enfin, pour descendre de terme en terme jusqu'à celui qui figure zéro dans l'échelle que nous parcourons, que l'on prenne une plaque Daguerre, un appareil Daguerre, et qu'ainsi l'on substitue tout entier au travail direct et personnel le simple procédé, le beau de l'art, tout entier aussi, aura été anéanti [1].

Voilà une première série de faits se rapportant à notre premier critère. En voici une seconde, se rapportant à notre second critère, à savoir : que tout ce qui tend dans le travail direct et personnel de l'artiste, à supprimer entre lui et son œuvre des procédés intermédiaires, tend du même coup à grossir la somme de beau.

Ceci éclate dans un fait qui est d'observation commune. Réduisez le procédé à son plus haut degré de simplicité, supposez, pour un moment, que Michel Ange est là, sans crayons, sans pinceaux, sans marbre ni argile non plus, mais possesseur et possédé à la fois de quelque haute conception dont il veut nous donner une idée. La muraille est blanche, un crayon se rencontre, il se met à l'œuvre, et voici le beau qui accourt, rapide, vivant, natif en quelque sorte, se déposer sur la trace grossière dont il salit le plâtre : on le voit, on le pressent, on le devine, et il

[1] Voir à la suite de ce Traité l'Étude sur la plaque daguerrienne.

semble qu'il soit d'autant plus présent que ni crayons, ni pinceaux, ni marbre, ni argile, ne se sont encore interposés entre Michel Ange et sa primitive conception. Sans doute ce grossier symbole est à la fois trop fruste et trop incomplet; encore remarquez même qu'il a fallu que Michel Ange l'interprétât à mesure qu'il en avait crayonné les principaux traits; mais remarquez en même temps et surtout que, tout en le complétant, que tout en l'embellissant même à d'autres égards dans l'œuvre terminée qu'il va en faire au moyen de procédés plus nombreux et plus indirects, c'est à peine si Michel-Ange lui-même parviendra à égaler dans ce qu'elle a de frappant, de vivant, de natif, la somme de beau qu'il a répandue sur ce pan de masure. Et qui ne sait que, pour tous les artistes, et non pas seulement pour Michel-Ange, le plus beau moment de l'œuvre au point de vue de la conception de beauté qu'ils se proposent d'y répandre, c'en sont les préludes, les approches, bien plutôt que le terme? Qui ne sait que les cartons de Raphaël pour l'artiste, pour le connaisseur, pour quiconque, en un mot, est capable d'apprécier le beau de l'art, sont équivalents en valeur esthétique, et parfois équivalents en prix vénal, aux toiles elles-mêmes de Raphaël!

Thorwaldsen est un grand artiste : c'est lui qui a modelé en terre le lion d'après lequel on a

sculpté dans un rocher le lion de Lucerne. Du lion en terre au lion du rocher, quelle différence, quelle opposition presque! C'est, direz-vous, que Thorwaldsen n'a été que copié par un sculpteur malhabile. Non; non, Thorwaldsen aurait fait mieux que son copiste sans doute, mais de Thorwaldsen sculptant le marbre au moyen d'un ciseau, à Thorwaldsen modelant sous ses doigts une tendre argile, encore y aurait-il eu juste la distance qui sépare les deux procédés, l'un direct et personnel, l'autre indirect où le ciseau s'interpose entre l'artiste et son bloc.

La gravure au burin est bien belle, bien noble, bien estimée, et j'aime assez les beaux Woolet. L'aqua-tinta est d'une merveilleuse douceur et la manière noire charme l'œil par le velouté de ses teintes, comme aussi par la franchise brillante de ses méplats. Néanmoins toutes ces sortes de gravures admettent en foule les engins mécaniques, les outils compliqués, les procédés indirects. D'autre part, la gravure à l'eau-forte est bien grossière, pas douce du tout, souvent rude à l'œil, et pourtant je donnerais quatre beaux Woolet, et vingt aqua-tinta, contre une belle eau-forte de Rembrandt, de Karl Dujardin, ou encore d'Herman Vanveld. C'est que la gravure à l'eau-forte, toute grossière qu'elle est relativement aux autres, a ceci de particulier que le travail du maître y est direct et personnel.

Entre lui et l'épreuve que va lui fournir l'imprimeur, rien que l'eau-forte, qui encore, en se chargeant à elle toute seule de lui creuser ses tailles, lui a permis la légèreté de main, le badinage de pointe et la liberté de trait.

Le procédé de la peinture à l'huile substitué à l'encaustique des anciens, à la peinture à fresque ou en détrempe ou d'autre sorte, a été pour l'art moderne une source d'incontestables progrès. C'est que ce procédé en même temps qu'il est plus riche, plus complet, plus parfait à tous égards qu'aucun autre procédé de peinture, est en même temps d'un emploi infiniment plus simple et plus direct. Entre le peintre et son œuvre, rien qu'un pinceau qui d'un même jeu exprime à la fois contour, relief, modelé, lumière, couleur, de telle façon qu'en quelque degré du moins une sorte de simultanéité d'exécution correspond ici à cette simultanéité de conception qui est l'un des attributs essentiels et supérieurs de la pensée dans la création du beau. Aussi, la peinture à l'huile est-elle celui de nos arts d'imitation qui a produit les plus brillants et les plus nombreux chefs-d'œuvre, des artistes incomparables, des écoles fécondes, une somme merveilleuse de beau, et il est à croire que, par ce côté du moins, l'art moderne l'emporte de beaucoup sur l'art antique.

Voilà deux séries de faits différents et analo-

gues tout à la fois. Je fais remarquer que ceux de la première comme ceux de la seconde s'expliquent tous du même coup par la simple application d'un principe que nous avons posé.

Puisque le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine, dans tous les cas de la première série, la somme de beau a dû diminuer proportionnellement à la somme de procédé qui a été substituée au travail direct et personnel de l'artiste, en tant que l'artiste ne peut pas ne pas être le seul interprète intelligent du beau qu'il a conçu.

Puisque le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine, dans tous les cas de la seconde série, la somme de beau a dû augmenter proportionnellement à la somme de procédés intermédiaires qui a été supprimée, de manière à rendre plus direct et plus personnel le travail de l'artiste, qui pareillement ne peut pas ne pas être le seul interprète intelligent du beau qu'il a conçu.

CHAPITRE XV.

Où l'on s'amuse à résoudre un petit problème au moyen des données du chapitre précédent.

Que si l'on nous proposait maintenant de déterminer d'avance le rang et la nature d'un genre de peinture qui n'admettrait qu'à un très-faible degré le travail direct et personnel de l'artiste et qui se pratiquerait à un très-haut degré par des procédés mécaniques, ne devrions-nous pas, partant du principe que nous avons posé et éclairé par l'application vigoureuse que nous venons d'en faire dans le chapitre qui précède, conclure *à priori* que, d'une part, un pareil genre de peinture ne pouvant refléter qu'à un très-faible degré une conception individuelle de beauté artistique, ne devra occuper qu'un des échelons inférieurs de l'art; que, d'autre part, un pareil genre de peinture ne pouvant trouver sa règle d'exécution dans cette conception elle-même, devra conséquemment la chercher à un

très-haut degré dans l'accomplissement des simples conditions d'imitation matérielle ?

Or, ce genre de peinture, il existe, et, soit par le rang subalterne qui lui est assigné dans l'art, soit surtout par son objet, qui est essentiellement l'illusion matérielle provenant de la vérité d'imitation, il correspond parfaitement à la double donnée que nous venons d'obtenir par une déduction théorique : c'est la peinture de décor telle que la réclament les représentations scéniques de nos théâtres modernes. Dans cette peinture en effet, un artiste, déjà assujetti lui-même à l'imitation nécessaire d'une scène déterminée, ordonne, arrange, compose l'ensemble; pour tout le reste des règles gouvernent, des procédés obéissent, des ouvriers exécutent, et l'œuvre ainsi accomplie peut être belle, très-belle, au point de vue de son objet qui est l'imitation matérielle d'une scène déterminée, sans en être d'un seul échelon plus belle au point de vue de ce qui est l'objet de l'art, à savoir, la réalisation sensible d'un beau procédant absolument et uniquement de la pensée humaine.

Et remarquons-le bien, si une pareille peinture, qui est presque toute d'imitation matérielle, se trouve être par cela même pour les cinq sixièmes au moins en dehors de l'art, encore n'y rentre-t-elle, pour un sixième au plus, qu'en vertu de cette faible part de conception libre qui

est laissée à l'artiste décorateur, après qu'on en a défalqué au profit d'une scène déterminée, au profit des règles, des procédés et des ouvriers, une part énorme faite à l'imitation matérielle.

L'ordonnance, l'effet, l'arrangement, la composition générale, voilà les seuls côtés par lesquels il demeure en quelque degré affranchi ; et voilà les seuls en même temps par lesquels lui-même prend encore rang parmi les artistes, au lieu de n'être, comme ceux qu'il emploie, qu'un simple ouvrier. Ce simple départ d'éléments met bien en lumière, ce semble, sans d'ailleurs faire tort à aucune sorte de beau, comment, sont contraires, opposés même, le beau de l'art et le beau d'imitation ; comment en particulier, le signe, arbre, maison, ou paysage, à mesure qu'il est plus près de n'exprimer que lui-même, à mesure aussi est plus près d'avoir perdu toute sa signification artistique, qui est d'exprimer autre chose que lui-même, à savoir, une conception de beauté librement engendrée par la pensée humaine.

CHAPITRE XVI.

De la conception et de la gestation du beau.

Rapprochons de cet exemple d'une peinture qui est considérée comme subalterne par cela même que le signe, arbre, maison, paysage, y est plus près de n'exprimer que lui-même, l'exemple inverse d'une peinture qui est considérée comme supérieure et première au point de vue de l'art, par cela même que le signe, accessoires, paysage, figures, y a plus visiblement pour office d'exprimer autre chose que lui-même, à savoir, une conception de beauté librement engendrée par la pensée humaine. Ici nous trouverons inversement qu'un pareil genre de peinture, ne pouvant trouver sa règle d'exécution que dans cette conception de beauté uniquement, et non plus dans l'accomplissement habile des conditions d'imitation matérielle, non-seulement le travail direct de l'artiste y devient rigoureuse-

ment essentiel à l'exclusion de tout procédé indirect ou mécanique, mais ce travail lui-même y consiste tout entier dans le laborieux effort que fait la pensée pour s'asservir le signe jusqu'à ce qu'il soit enfin devenu le sens visible, le clair symbole d'elle-même.

Dans l'intéressante et véridique notice qu'a publiée M. Delécluse sur Léopold Robert, on lit que, pour ce grand artiste, ses compositions les moins considérables, comme ses compositions les plus vastes, n'arrivaient à terme qu'après des labeurs infinis, et que ces labeurs étaient tout entiers de prélude, d'essai, de recherche, d'effort avant d'être d'exécution. Une conception forte, mais longtemps confuse; une gestation dont le malaise allait jusqu'à la souffrance; un enfantement lui-même difficile et laborieux, telle était la façon dont Léopold Robert créait le beau qui éclate dans ses ouvrages. Et cependant, c'est ici le premier point à noter, à séparer dans les ouvrages de ce même Léopold Robert la partie imitative ou de simple exécution de la partie esthétique et de conception, c'eût été un jeu pour lui que de représenter sur la toile soit un *improvisateur napolitain*, soit un *retour de Madone*, soit une *scène de moissonneurs*.

Mais, de tous les ouvrages de Léopold Robert, celui dont nous pouvons étudier l'histoire avec plus d'avantage au point de vue qui nous oc-

cupe, c'est son tableau des *Pêcheurs*, parce que, issu d'une conception primitive dans laquelle ce sujet des *Pêcheurs* n'entrait pour rien encore, il est arrivé, même accompli, à réaliser une composition dans laquelle ce sujet des *Pêcheurs* n'entre que comme signe d'un beau qui n'a essentiellement rien de commun ni avec la pêche, ni avec les filets.

Voici la conception primitive de Léopold Robert, conception qui était en même temps éminemment complexe par sa nature, et éminemment empreinte d'une sorte d'intention abstraite et symbolique. C'était de caractériser dans quatre compositions, tout à la fois, les quatre saisons et les quatre principaux peuples de l'Italie. Cette conception, élaborée avec une opiniâtre persévérance, et exécutée partie par partie, avec un incomparable charme de naïveté et de profondeur, avait déjà produit le *Retour de la madone de l'Arc*, qui caractérise le printemps et les Napolitains, et les *Moissonneurs*, qui caractérisent l'été et les hommes de la campagne de Rome ; lorsque, remettant à un autre temps de représenter dans un sujet de vendange l'automne et les habitants de la Toscane, Léopold Robert s'apprêta à caractériser auparavant l'hiver et les habitants de Venise. Pour cela il se choisit d'abord une scène de carnaval, qu'il étudia, qu'il travailla longtemps ; mais, après

qu'il l'eut mûrie et enfin tracée sur le papier, ne la trouvant pas assez significative de sa conception propre, il l'abandonna pour y substituer le sujet des *Pêcheurs*. « Si je veux faire un véritable pendant à mes deux premiers tableaux, écrivait-il après cette rude mais infructueuse tentative, je dois représenter plutôt le peuple que la société. » C'est ainsi que, dès ce premier degré de l'œuvre, nous voyons Léopold Robert qui se cherche dans des sujets tout divers un simple moyen d'arriver à la manifestation d'une même conception, en telle sorte que ces sujets eux-mêmes tout entiers descendent, sous la puissante élaboration de ce beau génie, au rang de simples signes.

Il y a à cinq ou six lieues de Venise, à *Chioggia*, un petit port dont les habitants n'ont d'autre ressource que la pêche assez périlleuse qu'ils vont faire sur la mer Adriatique. Léopold fit quelques visites chez ces pauvres gens, et, attiré de plus en plus par ce charme même d'obscurité de vie et de simplicité de mœurs, où se plaît en tout temps la pensée méditative du vrai poète, il se résolut à les choisir pour les héros de cette scène où devaient se refléter à la fois le caractère vénitien et l'hiver d'Italie. Le voilà donc qui élabore cette nouvelle idée avec la même ténacité, mais avec plus de succès que la première, étudiant, songeant, traçant, tantôt in-

décis encore sur quelques-unes des figures, ou sur quelqu'un des groupes qu'il a provisoirement acceptés, tantôt résolu et évidemment satisfait au sujet de quelques autres groupes ou de quelques autres figures, la femme et son enfant, par exemple, la vieille, les deux jeunes pêcheurs de gauche, qui sont identiques dans toutes les esquisses préliminaires comme elles le sont dans le tableau comparé aux esquisses. Ainsi dès ce second degré de l'œuvre, c'est-à-dire dans l'élaboration d'un sujet définitivement choisi, nous voyons se trahir les doutes, les repentirs, les conquêtes d'une pensée esthétique qui se cherche, qui s'entrevoit, qui se trouve enfin dans une certaine forme de ce sujet, mais de ce sujet descendu lui-même au rang de simple signe de cette pensée. Le tableau n'est point encore commencé, et néanmoins le beau existe déjà tout entier, car le voilà déjà être, déjà vivant dans l'esprit de Léopold, comme l'enfant dans le sein de sa mère avant qu'il soit enfanté, avant qu'il soit viable, avant qu'il ait apparu à la clarté des cieux pour y resplendir au regard des hommes.

Mais l'histoire du tableau des *Pêcheurs* ne s'arrête point là, comme s'y arrêterait probablement celle de tout autre tableau, de celui des *Moissonneurs*, par exemple.

En effet, arrivé à ce point, Léopold Robert prend ses pinceaux, mais voici, qu'au lieu de

n'avoir à lutter que contre les rebelles difficultés que lui oppose l'exécution d'un sujet « qu'il avait vu, dit-il, si beau dans son imagination, » il lui faut lutter en outre et en même temps contre les suggestions désespérées de son âme qui, vers cette époque déjà, lui conseillait le suicide. Tantôt donc il s'agite, il tressaille, il se trouble, il s'effraie de lui-même, et, hors d'état de poursuivre, il délaisse ses pinceaux; tantôt pour chasser les fantômes sinistres qui assiégent à toute heure sa pensée, il s'acharne avec une fiévreuse passion à faire, à défaire; il s'immole au travail, il s'étourdit d'effort, il s'enivre, non plus de gloire, non plus d'espérance, car il a déjà rompu avec ce monde, mais de sa dernière coupe d'amère et mélancolique inspiration.... Et il se trouve que les *Pêcheurs*, cette composition qui devait caractériser l'hiver et le peuple de Venise, sont en outre cette composition qui caractérise avec une navrante énergie la mortelle tristesse du poète; que ce tableau qui portait pour titre dans le livret : *Le Départ pour la pêche au long cours*, porte en outre inscrit partout, dans ce pan aride de blanche masure, dans ces feuilles mortes, dans ces femmes désolées, dans ces hommes jeunes ou vieux, dont chacun respire tant d'ennui, de désenchantement et de sourde amertume, le départ de l'infortuné Léopold lui-même pour l'éternité au long cours!

Ainsi, à ce troisième degré de l'œuvre, et en vertu de la disposition exceptionnelle de l'artiste, nous surprenons son âme tout entière qui se répand involontairement sur la toile pour y empreindre d'angoisse et de souffrance un sujet qui est d'ailleurs sans relation avec cette souffrance et avec cette angoisse; et voici une conception primitivement calme et sereine qu'envahit peu à peu la tristesse, que recouvre insensiblement le deuil, jusqu'à ce qu'enfin ce ne soit plus qu'au travers d'un crêpe funèbre qu'on l'entrevoit encore lointaine et presque effacée!

Ce sont les lettres elles-mêmes de Léopold Robert qui contiennent la trace de la double lutte que nous venons de signaler, mais ces lettres n'existeraient pas que le tableau les suppléerait pour crier ce qu'elles murmurent et pour mettre à découvert ce qu'elles déguisent. Car ce tableau, s'il est bien vrai qu'il montre aux yeux des pêcheurs, est-ce bien des pêcheurs qu'il signifie? Et qu'a donc à faire avec la pêche ce charme amer, cet attrait presque aussi douloureux qu'attrayant, dans lequel, et de plus en plus, il jette l'âme de ceux qui le contemplent? Aussi le public lui-même ne s'y est pas trompé, et c'est avec une admiration mêlée d'instinctive et respectueuse mélancolie que les plus ignorants eux-mêmes ont accueilli le dernier chef-d'œuvre de Robert.

Mais il y a plus : les considérations qui précèdent peuvent seules rendre raison des diversités de jugement dont ce chef-d'œuvre n'a pas laissé que d'être l'objet. En effet, il a dû arriver que, jugé au seul point de vue de la donnée *des pêcheurs vénitiens partant pour la pêche au long cours,* il ait paru à bien des égards défectueux, infidèle, sujet à des critiques fondées. Il a dû arriver pareillement que, jugé, même au point de vue de la conception primitive, il ait paru à bien des admirateurs de Léopold, et à nous-mêmes, inférieur aux moissonneurs en majestueuse unité et en poétique harmonie. Mais, jugé au point de vue d'une souffrance profonde, d'une tristesse amère, d'une âme belle, qui, désespérément malade, remplit la toile de sa plainte, de son gémissement, de son adieu suprême, c'est alors un poème magnifique, une élégie sans pareille, une peinture empreinte au plus haut degré d'un beau qui est étranger à l'imitation de la nature, étranger au sujet représenté, étranger à la conception primitive elle-même, mais qui est, en revanche, issu tout entier des intimes profondeurs de la pensée de l'artiste.

CHAPITRE XVII.

De la difficulté qu'il y a à discerner les caractères esthétiques dans les productions médiocres.

Dans les deux chapitres précédents, nous avons mis en contraste les deux sortes de peintures qui, sans sortir du domaine de l'art, sont d'ailleurs les plus distantes au point de vue de l'espèce de beau que l'art comporte. Ce n'est, en effet, qu'en considérant des termes extrêmes qu'on peut arriver à des résultats concluants, dans une question qui est si délicate et dans une matière qui est si sujette à piéges et si fertile en illusions. Car, bien que les principes que nous avons posés soient vrais de tous les échelons de l'art, en telle sorte qu'ils ne cessent d'avoir leur application que là où cesse l'art lui-même, il est malaisé néanmoins de les faire surgir avec une éclatante évidence de l'examen des genres mixtes ou de celui des productions médiocres, tant la

faible somme de beau qui s'y rencontre s'y trouve combinée et enchevêtrée avec une foule d'autres éléments dont les uns, pour beaux qu'ils nous paraissent, ne sont néanmoins pas beaux esthétiquement, dont les autres simulent le beau de l'art, l'empruntent, le contrefont, plus encore qu'ils ne le contiennent réellement au degré où ils semblent le contenir. Ainsi la beauté d'exécution, par exemple, dans un tableau quelconque, soit qu'il représente des moutons et un pâtre, soit qu'il représente une scène familière ou d'histoire, n'a de valeur esthétique, c'est-à-dire ne rentre dans le beau de l'art qu'autant qu'elle a eu pour règle non pas l'imitation stricte de la nature, non pas une merveilleuse adresse, une aptitude extraordinaire dans l'emploi des procédés, mais la réalisation plus ou moins parfaite d'une conception individuelle de beauté. Or, comme d'une part cette imitation stricte, cette merveilleuse adresse, ont leur genre de beauté, qui, sans être esthétique, nous séduit néanmoins, et comme d'autre part toujours ou presque toujours quelque conception de beauté, si faible soit-elle, a modifié cette adresse et entravé cette imitation, l'on conçoit combien dans ce cas-là le triage des éléments est délicat, sujet à erreur, peu propre à fournir les pièces d'une démonstration claire et péremptoire.

Pareillement, si le beau de l'art, pur, indivi-

duel, vierge en quelque sorte de tout alliage, éclate à un haut degré dans les tableaux des grands maîtres; il se retrouve, mais non plus vierge, pur, individuel au même degré, dans les tableaux de leurs élèves, ou pour mieux dire dans les écoles qui se sont presque toujours formées sous leur influence ou sous leur direction. C'est ainsi que bien des élèves de Raphaël sont raphaélesques au point que les connaisseurs hésitent quelquefois eux-mêmes entre le maître et tel de ses élèves, ne sachant auquel il faut attribuer un certain tableau. Et cependant il est clair qu'esthétiquement parlant, le beau qu'a créé l'élève sous la puissante impulsion du maître est secondaire, en comparaison du beau que le maître avait, lui, conçu par le seul effort générateur de sa pensée. Or, comme d'une part il peut arriver aux peintres du second, du troisième ordre d'être presqu'inévitablement enrôlés dans une école, et comme d'autre part il peut arriver aux peintres de quatrième, de cinquième, de dixième ordre de refléter avec quelque bonheur une conception d'emprunt, il s'ensuit que dans cette région aussi le triage des éléments devient sujet à erreur ou même à contestation, et qu'il n'est pas à propos d'y aller chercher les pièces d'une démonstration claire et péremptoire.

Très-souvent, et ceci est à remarquer, dans un tableau d'habile élève d'un grand maître, les

objets naturels qui y sont représentés ont éminemment ce caractère esthétique d'être moins les signes d'eux-mêmes que les signes d'autre chose qu'eux-mêmes, à savoir, d'une conception de beauté, sans que pour cela ce tableau ait une valeur esthétique, c'est-à-dire une somme de beau qui soit proportionnelle à ce critère d'ailleurs fondamental. C'est que cette conception de beauté, tout comme cette façon esthétique de la rendre, sont en plus ou moins grande partie d'école, d'emprunt, de tradition, d'imitation, et non pas de création individuelle, et imaginées l'une pour l'autre, en vertu tantôt de cet effort laborieux, tantôt de cette apte vigueur qui est le propre des grands génies. C'est d'un tableau semblable que l'on dit avec raison qu'il est d'une belle manière, d'une belle école, d'un beau style, sans que ce jugement implique qu'il soit le fruit d'une conception individuelle, esthétiquement parlant, puissante ou seulement remarquable. Dans le domaine du beau les ouvriers sont nombreux, les maîtres sont rares, d'où il suit que c'est chez ces derniers qu'il convient d'étudier les phénomènes esthétiques, si l'on veut les reconnaître d'emblée à leur source, au lieu d'avoir à y tendre en remontant péniblement et au risque de s'égarer dans le méandre des affluents, des dérivés, des doubles cours et des faux bras.

C'est pour cela que dans nos exemples nous

citons cent fois le même nom, à la condition qu'il soit universellement reconnu pour celui d'un des maîtres de l'art, plutôt que de multiplier les noms au risque d'en aller citer de qui la supériorité soit incertaine ou contestable. C'est pour cela aussi que nous avons insisté sur une composition de Léopold Robert, parce que, peintre moderne, et à ce titre plus connu et plus populaire que les anciens, parce que aussi, peintre décédé et à ce titre déjà placé au rang que lui assignera la postérité, il était bien plus propre qu'aucun autre à offrir au sujet de la façon dont se crée le beau de l'art, les éléments d'une vérification aussi lumineuse que féconde. Mais, avant que de quitter ce maître et l'exemple qu'il nous a fourni, un mot encore qui clora sans s'en écarter les observations que contient ce chapitre.

La peinture ne devient art, poème, avons-nous dit, qu'à mesure et qu'autant qu'elle se dégage de plus en plus du servage d'imitation matérielle pour devenir l'expression vierge d'une pure conception de beauté. Mais voici comment il se fait qu'indépendamment des cas que nous venons d'énumérer, l'appréciation du beau de l'art devient dans tel ou tel tableau incertaine et sujette à ambiguïté. C'est que le sujet, selon la capacité esthétique du peintre, qui est variable à tous les degrés, peut se trouver assez bien rendu et produire une œuvre de mérite, sans que l'ouvrage

soit essentiellement issu d'une conception de beauté qui ait rien de fort ou de remarquable. Ainsi, supposez un peintre qui n'est que peintre, mais habile, et fournissez-lui une donnée, il va vous la remplir avec facilité au moyen d'une imitation habilement faite des objets naturels que cette donnée comporte, et vous aurez une œuvre où rien ne choque, où beaucoup de choses séduisent, où plusieurs portent la trace d'une intention propre, sans qu'il y ait là presque rien de créé en fait de beau esthétique. Le peintre, qui n'était que peintre, a simplement fait concourir l'imitation à remplir les conditions d'une donnée, ses *pêcheurs* ne sont que des pêcheurs, son *départ* qu'un départ, et il arrive que les objets naturels qu'il a représentés sont tout autant ou plus encore le signe d'eux-mêmes que le signe d'une conception, sans qu'il soit facile, en face d'une œuvre d'ailleurs agréable à beaucoup d'égard, d'y faire le départ des éléments qui concourent à cet agrément. Mais donnez ce même sujet à un peintre qui est poète, il va le porter, le mûrir, l'assouplir en quelque sorte dans son esprit, jusqu'à ce que et les objets naturels à représenter, et le sujet tout entier aient été assujettis à n'être que le signe le plus clair et le plus parfait d'une conception individuelle de beauté.

Et ceci explique un trait qui est d'observation commune. Les peintres habiles, mais faiblement

doués sous le rapport esthétique, passent communément avec une extrême facilité d'un sujet à un autre sujet, et à peine ils en ont fini avec Alexandre qu'ils sont en demeure de commencer avec César. C'est que leur art est d'acquis, de savoir, d'arrangement, de goût, de main, mais très-peu de pensée. Les peintres habiles également, et cent fois plus habiles même, mais fortement doués sous le rapport esthétique, passent au contraire communément avec une extrême difficulté d'un sujet à un autre, il leur faut traverser, avant qu'ils puissent le faire, un long intervalle de temps, des dégoûts, des lassitudes, des nonchalances ingrates et souvent douloureuses, car ils voudraient produire, créer, parce que c'est leur félicité et leur vie; mais tout leur être s'y refuse, et leur âme, encore amoureuse d'un beau qui la possédait naguère encore tout entière, y répugne. C'est que leur art est tout d'intelligence, d'enthousiasme, d'amour, de pensée, et nullement de calcul, de combinaison ou d'exécution.

CHAPITRE XVIII.

Où l'auteur regrette son âne.

Que c'est regrettable qu'on ne puisse rien prouver sans preuve, car de sa nature la preuve ennuie, la déduction assomme, et voici que, à peine engagé dans mon sujet, déjà j'éprouve le besoin d'aller faire un tour de promenade.

Mon âne me manque. Tant que je suis resté auprès de lui, sa quiétude se communiquait à mes pensers, sa nonchalance à mon allure, et au lieu de me mettre à creuser des trous pour déterrer des principes, comme lui j'errais paisiblement de place en place, choisissant mes herbes et ne goûtant qu'au meilleur. C'est grand dommage que j'aie quitté mon âne.

De quoi était-il question dans ce temps-là? De la bosse, du pinceau, du papier, de mon bâton d'encre de Chine et de mon bâton de voyage, puis, après que ces menus objets avaient un moment défrayé mon indolente causerie, Tacite, les

Chinois, les chats qui se regardent dans un miroir, venaient y faire une agréable diversion. Ah! jours heureux, loisirs faciles, propos sans suite et sans effort, vous retrouverai-je? Peut-être, mais après que, las et haletant, je goûterai moins de plaisir encore à jaser qu'à me taire. C'est grand dommage que j'aie quitté mon âne.

Où est-il ce camarade d'autrefois, ce sage de qui la douce philosophie me charmait à si bon droit? Hélas! je l'ignore; sans quoi, plantant là ma démonstration, tout d'une course j'irais le rejoindre; mais en quelque lieu qu'il se trouve, soyez-en sûr, il n'abuse de rien, il ne boude quoi que ce soit, il ne flatte, ni ne hait, ni ne méprise, et, quelle que puisse être sa condition, misérable ou fortunée, il en allége la dureté par sa patience ou il en corrige la mollesse par sa frugalité.

C'est grand dommage que j'aie quitté mon âne. Bien mieux, que de tous ces prêcheurs qui m'en remontrent, j'aurais appris de lui comment on vieillit sans ingrate surprise, comment on accepte sans inutile murmure le poil blanc, l'aride maigreur, tous les tristes insignes du déclin, comment on échappe aux funèbres prévisions de mort et de sépulcre, comment, après avoir consommé sa vie en services ignorés, l'on rend doucement ses os à la terre, aise de la quitter, aise de l'avoir connue..... Adieu, mon âne, ton exem-

ple froisse ma vanité plus encore qu'il ne relève mon courage, et ton ressouvenir remue mon cœur plus encore qu'il ne le recrée.

CHAPITRE XIX.

Où l'on retourne le principe pour le soumettre à des épreuves encore plus décisives.

Je continue ma course, qui me lasse par sa longueur, non par ses difficultés; car vous devez le reconnaître, lecteur, si dans le livre précédent la montée a été rude, embarrassée, aventureuse, dans ce livre-ci, la descente est aisée, directe et pas aventureuse du tout, puisque, à cheval sur notre principe, nous poussons droit devant nous sans rencontrer ni caillou, ni épine, ni obstacle, ni impasse.

Ce principe, mettons-le maintenant sous une autre forme, et, prenant dès ici pour proposition ce qui en était le corollaire immédiat, disons nettement que, *dans l'art*, les objets naturels figurent, non pas comme signes d'eux-mêmes

envisagés comme beaux, mais *essentiellement* comme signes d'un beau dont la pensée humaine est absolument et exclusivement créatrice.

Comme on le voit, c'est le même principe, mais retourné, et qui, sans avoir perdu de sa lucidité, a pris plus de vigueur encore; à l'exemple des plus fameux chimistes, nous allons l'attaquer d'abord avec de faibles réactifs; puis, après que nous aurons assuré les conditions de l'expérience, nous ferons avancer la grosse pile. C'est dit.

CHAPITRE XX.

Où il est question de petits bonshommes.

Avez-vous été à Herculanum, à Pompeï?... Moi non plus. Mais ils disent que sur les murailles extérieures des maisons et sur les parois des corps de garde de ces villes enfouies, l'on voit, gauchement crayonnées ici au charbon; là à la craie ou à la sanguine, des figures qui stationnent, qui marchent, qui agissent. C'est drôle, et l'on ne s'attendait pas, avant d'y avoir songé,

à retrouver, dix-huit cents ans en arrière de soi, ces mêmes petits bonshommes exactement que nos tambours de régiment ou nos gamins de collége façonnent avec une crâne gaucherie sur les murailles de nos rues actuelles et sur les parois de nos corps de garde d'aujourd'hui.

Un fait qui se reproduit ainsi dans tous les siècles, comme en vertu d'une invariable loi, se rattache évidemment à quelque penchant universel : aussi a-t-on appelé ce penchant-ci l'instinct d'imitation, et on l'a considéré à la fois comme distinctif de l'espèce humaine et commun à tous les hommes.

Mais est-ce réellement là l'instinct d'imitation, ou bien est-ce l'instinct de la recherche du beau au moyen de l'imitation ? L'art est-il né, comme le dit une assez niaise tradition, de l'idée qu'eut un amant de crayonner sur la muraille le contour de l'ombre qu'y projetait le profil de sa maîtresse, ou bien l'art est-il né, au contraire, du premier essai que fit un homme, amant ou non, pour réaliser, au moyen de l'imitation, quelque conception du beau, fruste encore, élémentaire, grossière, mais enfin issue de sa pensée et qui la charmait.

Si toutes les pièces de l'art étaient réellement comprises en germe dans le profil que fit cet amant-là, l'art, à moins de n'être plus l'art du tout, n'aurait pu que poursuivre et serrer de

plus en plus près l'imitation toujours plus parfaite et plus complète des objets; si bien que son terme extrême aurait été la Vénus en cire, par exemple, avec cils et cheveux, ongles et prunelles, roses et lis; il n'aurait été embarrassé qu'au moment de donner à la déesse cette ceinture d'où s'échappent, dit-on, les ris et les grâces, parce que ceci, imité matériellement, serait en vérité ridicule, et donnerait de l'air à toute une couvée qui vient d'éclore. De plus, si toutes les pièces de l'art étaient réellement comprises en germe dans le profil que fit cet amant-là, nous serions bien près, je crois, d'en avoir atteint la limite la plus reculée et la plus miraculeuse; car la plaque Daguerre donne l'objet lui-même, moins les couleurs, et ces couleurs, cinquante chercheurs sont à l'œuvre, à l'heure qu'il est, pour trouver la façon de les fixer aussi sur la plaque. En supposant que ceci soit bientôt obtenu, nous tiendrions donc l'art en personne, et réellement et si bien, qu'il n'y aurait plus même besoin d'artistes. Plus besoin d'artistes! qu'en dites-vous? Et ceci n'implique-t-il pas, ne crie-t-il pas que les artistes ne sont bons qu'à une chose, en effet, savoir, à tirer d'eux-mêmes ce beau de l'art que l'imitation la plus mirobolante, la plus daguerrifiée, la plus brevetée et la plus pensionnée ne saurait donner pour un centième de grain seulement. Mais lais-

sons là cette niaise tradition, que la plupart des doctes se sont complu à reproduire agréablement comme une sorte de mythe à la fois gracieux et instructif, et étudions les petits bonshommes crayonnés sur les murailles.

Que ces petits bonshommes ne soient pas des petits bonshommes, et en ce sens très-imitatifs, le moyen d'en disconvenir? Il y en a même qui sont purement imitatifs, rien qu'imitatifs, autant du moins qu'il est possible qu'une esquisse tracée par une main humaine ne soit absolument qu'imitative; ce sont ceux, par exemple, qui procèdent d'enfants totalement dépourvus de sens artistique, comme il y en a, comme il y en a même parmi ceux qui, plus tard, se font artistes. En vertu justement de cette lacune de conception artistique, qui est le détriment de leur esprit, ils ne voient et ils ne comprennent, du soldat par exemple, que son uniforme : les rangées de boutons, l'épaulette, le pompon, les signes distinctifs de corps, de régiment, de compagnie; et, au lieu d'exprimer, au moyen du soldat, une intention de beau qui leur appartienne, le soldat lui-même, ils ne l'expriment que par ces signes de buffleterie, de revers et de martingale. Qui n'a pas vu, en effet, soit sur les murailles, soit sur les marges d'épitome, soit sur les cahiers de classe, ces fantômes roides, ces quilles habillées, ces costumes empaillés qui dénotent, c'est vrai,

un instinct subalterne d'imitation, et qui, dans le fait assez délicat qui m'occupe, constituent précisément cette exception, sans laquelle il n'y a pas de règle confirmée.

Ces petits bonshommes-là procèdent donc du pur instinct d'imitation, si l'on veut, et encore d'imitation restreinte aux signes extérieurs d'organisation, de règle, de mesure, de division, bien plus que d'imitation réelle, sensible, expressive de l'objet. Ceux qui s'y livrent sont, en herbe, les esprits géomètres de Pascal, et ils feront mieux, une fois grandis, de s'adonner à la tenue de livres en partie double, plutôt qu'à quoi que ce soit d'artistique au monde. Par malheur, ce n'est pas toujours ce qui arrive, et tout le monde a vu, dans les expositions publiques, tels de ces portraits, de ces paysages, de ces batailles navales ou autres, où tout se rencontre de ce qui est exact, fidèle, conforme, rien de ce qui est vrai, vivant, spontané, individuel, en sorte qu'on songe tristement, en les voyant, que l'auteur a manqué sa vocation, qui était d'être professeur d'algèbre, ou, à défaut, commis au bureau de l'enregistrement.

Mais il y a petits bonshommes et petits bonshommes. J'en ai rencontré, vous aussi, et c'est le grand nombre, qui, tout gauches et mal tracés qu'ils sont, reflètent vivement, à côté de l'intention imitative, l'intention de pensée, à tel

point que cette dernière y est toujours, à cause même de l'ignorance graphique du dessinateur, infiniment plus marquée et réussie que la première. En effet, pendant qu'on ne voit que des membres à peine reconnaissables considérés un à un, un visage fabuleux, une panse mal bâtie et deux quilles de jambes, on discerne néanmoins, et d'emblée, une intention voulue d'attitude, des traces non équivoques de vie; des signes d'expression morale, des symptômes d'ordonnance et d'unité, des marques surtout de liberté créatrice qui prévalent hautement pardessus le servage d'imitation. C'est pourtant bien curieux que, dès ce tout premier et informe degré de l'art courant les rues, l'on rencontre déjà associés, mais distincts; en relation, mais l'un comme moyen et l'autre comme but; inséparables, mais l'un assujetti, l'autre maître, les deux éléments, élément d'imitation, élément de conception créatrice, qui se retrouvent encore combinés de la même manière, dans la même proportion et dans le même rapport, dans l'art parvenu à son dernier et à son plus haut terme de perfection! Qu'en conclure? sinon que c'est dans ces petits bonshommes bien plutôt que dans l'apocryphe anecdote de cet amant qui perd son temps à crayonner des profils, qu'il faut voir la première, la vraie naissance de l'art, puisque, dans ces petits bonshommes au moins, tout em-

bryon qu'il est encore, l'art existe déjà complet, sans plus ni moins de membres qu'il n'en aura plus tard, à savoir : une libre conception et une représentation d'objet naturel, qui est ici un signe pitoyable, obscur, manqué, de cet objet, mais qui est un signe déjà clair, vivant et infiniment moins manqué de cette conception.

Les sauvages, comme artistes, sont assez volontiers de la force de nos gamins des rues et de nos tambours de régiment. Aussi, le même caractère précisément se reconnaît dans leurs informes représentations d'objets naturels, et chez quelques-uns, chez ceux de l'île de Pâques, par exemple, en voyant les dessins qu'ont donnés de leurs idoles hideuses de traits et grossières de sculpture quelques voyageurs modernes, il est impossible de ne pas être frappé de l'antithèse qui éclate au sujet de ces idoles, selon qu'on les considère au point de vue de l'imitation, ou selon qu'on les considère au point de vue de la conception. Au premier égard, ce sont des magots tronqués qui, dans leur fruste ampleur et dans leur difforme proportion, ne ressemblent guère qu'à eux-mêmes, qui ne ressemblent à rien ; en tant donc que signes d'objets naturels, ces signes n'ont aucune clarté et à peine un sens ; au second égard, au contraire, ce sont des êtres tout à la fois cruels, durs et supérieurs, de brutes divinités, mais divinités enfin, en qui se

devine la grandeur et se pressent la beauté : en tant donc que signes d'une conception, ces signes ont déjà la clarté à la fois et la vigueur du sens, ils vivent, ils parlent, ils proclament qu'une pensée créatrice s'y est infuse pour se manifester par leur moyen.

Je n'ai plus qu'un mot à dire sur les petits bonshommes; ce sera pour le chapitre suivant: mais, sans attendre au chapitre suivant, notons dès ici qu'à Herculanum comme à Genève, et qu'à Timbouctou comme à Quimpercorentin, les petits bonshommes qu'on y rencontre charbonnés sur les murailles de carrefour et sur les parois de corps de garde ne sont pas, comme se plaisent à le répéter les uns après les autres tels doctes qui n'ont probablement jamais observé ces petits bonshommes, de simples indices de cet instinct d'imitation qu'ils disent être distinctif de l'espèce et commun à tous les hommes, à tous les singes, allais-je dire, mais qu'ils sont l'indice tout autrement manifeste de la poursuite instinctive du beau au moyen de l'imitation, et que déjà, dans ces informes croquis, l'objet naturel figure, non pas comme signe de lui-même envisagé comme beau, mais comme signe d'une intention, d'un caprice, ou, pour parler plus exactement, d'un beau élémentaire, fruste, grossier, mais enfin absolument et exclusivement issu de la pensée.

CHAPITRE XXI.

Où l'on voit pourquoi l'apprenti peintre est moins artiste que le gamin pas encore apprenti.

Ce mot que j'ai à dire, c'est ceci : prenez-moi un de ces gamins de collége qui griffonnent sur la marge de leurs cahiers des petits bonshommes déjà très-vivants et expressifs, et obligez-le d'aller à l'école de dessin pour y perfectionner son talent ; bientôt, et ceci à mesure qu'il fera des progrès dans l'art du dessin, les nouveaux petits bonshommes qu'il tracera avec soin sur une feuille de papier blanc auront perdu, comparativement à ceux qu'ils griffonnait au hasard sur la marge de ses cahiers, l'expression, la vie et cette vivacité de mouvement ou d'intention qu'on y remarquait, en même temps cependant qu'ils seront devenus infiniment supérieurs en vérité et en fidélité d'imitation. C'est là un phénomène qui est d'observation commune, comme c'est là un phénomène qui doit se produire inévitablement, s'il

est vrai que dans l'art les objets naturels figurent, non pas comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux, mais comme signes d'un beau dont la pensée humaine est absolument et exclusivement créatrice.

En effet, l'école, qu'est-ce? C'est l'endroit où il s'agit de s'approprier, par un long apprentissage, le signe du beau, et, ici par exemple, le type humain. Dès lors, le gamin, de libre qu'il s'était vu antérieurement à l'égard de ce type humain, de telle sorte que, sans en connaître bien la forme d'ensemble, et encore moins les formes de détail, il le faisait servir néanmoins, avec une crasse hardiesse, à signifier autre chose que lui-même, se voit, au contraire, assujetti à étudier pendant longtemps ce signe en lui-même et pour lui-même, afin de s'en approprier la connaissance dans ses formes d'ensemble comme dans ses formes de détail, en telle sorte que non-seulement sa liberté créatrice du beau est temporairement suspendue pour ne lui être redonnée que lorsqu'il se sera rendu maître du signe, mais que, de plus, en tant qu'il s'est mis laborieusement à la recherche de ce signe difficile, au lieu de l'avoir crânement usurpé d'emblée, il est pour l'heure plus capable d'en bien tracer la figure au moyen d'une habileté timide, qu'il ne l'est de le faire servir, comme autrefois, à réaliser avec une audacieuse gaucherie une libre

conception de beauté. Mais que ce même gamin, après cent, après mille essais successivement répétés, soit enfin devenu possesseur du signe dans toute sa perfection graphique, le voilà aussitôt qui s'en affranchit, qui le domine et qui le fait servir à la réalisation de ses libres conceptions de beauté. Alors se retrouvent, après qu'elles avaient paru s'éclipser pour un temps, ces dispositions, ces aptitudes, ces marques d'invention, d'idée, de vocation artistique, qui, dans sa première enfance, avaient réjoui ses parents et enchanté son père-grand.

Ce fait, qui est à la vérité d'une délicate appréciation, que l'on essaie de l'expliquer en dehors de l'hypothèse que les objets naturels figurent dans l'art, non pas comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux, mais comme signes d'un beau dont la pensée humaine est absolument et exclusivement créatrice, et l'on y perdra son temps; car, dans toute autre hypothèse, comment se rendre compte de ce que, durant le temps d'apprentissage et à mesure justement que se fait le progrès dans l'imitation du signe, à mesure aussi la force créatrice semble décliner et la liberté de conception s'allanguir sous le poids des entraves, ou, en d'autres termes, de ce que, quant à cette force créatrice et à cette liberté de conception, il y a moins de dissemblance entre Michel-Ange gamin griffon-

neur et Michel-Ange devenu un immortel artiste, qu'entre Michel-Ange devenu un immortel artiste et Michel-Ange encore apprenti ? Mais si les objets naturels, du premier jusqu'au dernier degré de l'art, n'y figurent réellement que comme signes d'un beau librement conçu par la pensée, il devient aussitôt évident qu'entre Michel-Ange gamin, qui brusque l'emploi du signe et qui, bien que mal, le force à signifier inhabilement ses premières conceptions, et Michel-Ange qui, possesseur enfin et dominateur du signe, l'oblige à signifier habilement ses dernières conceptions, il y a une ressemblance qui a dû s'interrompre pour autant de temps que Michel-Ange s'est volontairement asservi à n'étudier le signe qu'en lui-même et pour lui-même, afin de s'en assurer la connaissance et finalement la possession.

A ceci se lie un fait que bien d'autres que moi ont sans doute remarqué : c'est qu'à lire les biographies des grands artistes, des grands poètes, et en général des grands hommes, il est commun, pour ne pas dire habituel, d'y rencontrer des traits, des anecdotes, se rapportant à leur enfance, ou à leur toute première jeunesse, qui justement indiquent et dénotent à l'avance, non pas ce qu'ils vont être durant leur apprentissage de peinture ou de poésie, ou du monde et des hommes, mais ce qu'ils seront beaucoup

plus tard, c'est-à-dire lorsque cet apprentissage fait, ils accompliront leur vocation. A la vérité les biographes ne peuvent user en ceci que d'une méthode rétrospective : aussi n'est-ce guère que quand Bonaparte a commencé d'ébranler le monde, qu'ils s'avisent de reconnaître le futur conquérant dans le pétulant écolier de Brienne. Mais il n'en est pas moins vrai que c'est dans la toute première période de la vie des grands hommes et des grands artistes, et non pas dans la seconde, que les biographes trouvent à citer de ces traits qui présageaient les hautes destinées réservées à leur âge mûr, parce que c'est le propre de l'enfant de laisser son naturel, ses penchants, ses aptitudes s'épandre en liberté, sans conscience anticipée d'obstacles à vaincre et de difficultés à surmonter, comme c'est le propre de l'adolescent, du jeune homme, de l'apprenti, de se trouver de toutes parts aux prises avec ces obstacles et avec ces difficultés, en telle sorte que ses aptitudes paraissent s'éclipser, ses penchants s'éteindre, son naturel se voiler pour autant de temps que ses forces sont employées à soutenir cette lutte rude toujours et longtemps inégale.

CHAPITRE XXII.

Où l'on en finit décidément avec les petits bonshommes.

Il y a plus : pourquoi prendrions-nous le petit bonhomme crayonné par le gamin, comme étant la mesure véritable de sa conception de beauté, puisque nous avons reconnu que, pour Praxitèle lui-même, sa Vénus une fois achevée ne rend et ne peut rendre qu'incomplétement le modèle idéal qu'il s'en était primitivement formé ? Il y a lieu de croire, au contraire, que le gamin, tout le premier, ne s'est satisfait qu'imparfaitement, et que ce n'est qu'en vertu de la vivacité de sa propre conception interne qu'il s'accommode toutefois d'en reconnaître, dans ces quelques traits gauchement tracés, un signe qui lui plaît mieux que rien du tout.

Nous avons été gamin aussi, ou écolier, c'est tout un, et il nous souvient que, vivement impressionné par la lecture de Virgile, nous trou-

vions un bien grand contentement à crayonner des Énée, des Iarbas, à essayer des Didon, des Élise; non point que nous fussions satisfait de ces représentations, quelque ignorante indulgence que nous eussions pu d'ailleurs apporter à leur appréciation; mais parce que, outre qu'elles figuraient pour nous un signe au moins visible de beau préféré, par une sorte d'illusion que favorise la vive et naïve imagination de l'enfance, il nous semblait réellement y retrouver, en quelque degré et en dépit de la visible imperfection du signe, quelques parcelles de ce beau virgilien que nous n'avions pu nous-même sentir que très-imparfaitement. Mais que prouve ce fait encore, si ce n'est, d'une part, que l'aspiration au beau est chose d'ordre commun et naturel; d'autre part, que l'objet naturel, alors même qu'il est aussi grossièrement qu'infidèlement représenté, et surtout alors peut-être, est le signe, non pas de lui-même essentiellement, mais de la conception tout autrement complexe, ornée, idéale, belle en un mot, qui en a été l'occasion?

CHAPITRE XXIII.

Beaucoup de pourquoi et juste autant de parce que.

Voici un petit hasard de menues questions auxquelles nous donnerons une simple réponse en façon de solution, afin de rompre la monotonie des longs développements. Après tout, dans les preuves comme dans les armées, à côté de l'infanterie pesante, il est bon d'avoir quelques troupes légères.

Pourquoi un bon peintre ne commence-t-il à compter comme tel qu'après que, s'étant dégagé à la fois du servage de l'imitation matérielle de la nature, il est enfin parvenu à se faire sa manière, sinon en vertu de ce que les objets naturels qu'il est appelé à représenter ne commencent à acquérir une valeur esthétique qu'après qu'ils ont cessé de n'être le signe que d'eux-mêmes, pour devenir le signe d'autre chose que d'eux-mêmes, à savoir, d'une conception de beauté ?

Pourquoi une maquette, c'est-à-dire une étude peinte sur nature, n'est-elle jamais un tableau, et pourquoi un tableau, lorsqu'il est tout semblable à une maquette, est-il, en ceci, défectueux et sujet à critique, sinon parce que, dans une maquette, l'objet naturel doit être en effet autant que possible signe de lui-même; tandis que, dans un tableau, l'objet naturel est essentiellement signe d'autre chose que de lui-même, à savoir, d'une conception de beauté?

Pourquoi une gravure, un dessin, une sculpture, un tableau d'un même sujet ne présentent-ils, à mérite égal d'ailleurs, aucune différence de valeur artistique, ou pourquoi une gravure, même grossière, peut-elle avoir au contraire une grande supériorité artistique sur un tableau même très-bien peint d'un sujet pareil, sinon en vertu de ce que l'objet naturel n'y étant pas essentiellement signe de lui-même, mais signe d'une conception de beauté, les mérites d'exécution, d'habileté, de fidélité, de vérité, en un mot, de beauté imitative, parfaite et complète, y sont dans un rang infiniment inférieur, et en quelque sorte sans commune mesure avec les mérites essentiels de cette conception de beauté?

Pourquoi, à égalité de talent, de portée et de genre, le tableau entrepris et aux trois quarts fait d'un peintre ne peut-il être poursuivi et terminé par un autre peintre, lorsque celui-ci

connaît d'ailleurs, ou plutôt lorsqu'il voit déjà faits aux trois quarts, les objets naturels qui y figurent, sinon parce que ces objets naturels n'y étant pas signes d'eux-mêmes, auquel cas il lui serait bien facile d'en achever la représentation, mais y étant au contraire signes d'une conception individuelle de beauté, il n'est plus apte alors à les faire concourir à la réalisation d'une conception de beauté qui est à la fois en dehors de la représentation de ces objets, et en dehors de sa propre conception de beauté ?

Pourquoi le simple trait graphique d'une figure ou d'un ensemble de figures, bien qu'il soit un moyen entièrement conventionnel de représentation, suffit-il néanmoins, s'il est tracé par un Raphaël ou par un Michel-Ange, à produire sur nous la plus pure et la plus vive impression de beauté étant le sens dont la représentation des objets naturels n'est que le signe, peu importe au fond à la beauté de ce sens, que le signe soit plus ou moins complet, plus ou moins dénudé d'éléments imitatifs, plus ou moins conventionnel enfin, pourvu qu'il demeure, comme expression de ce sens, parfaitement clair ? Mais.....

Tes pourquoi, dit le dieu, ne finiraient jamais.

Ainsi passons à autre chose.

CHAPITRE XXIV.

Où l'on fait avancer la grosse pile.

Le dernier pourquoi auquel je viens de répondre me met sur la trace d'un autre ordre de faits qui sont concluants dans la matière qui nous occupe. En effet si le trait graphique qui ne correspond à rien dans la nature est en cela même un signe de représentation purement conventionnel, à envisager maintenant, non plus le trait graphique seulement, mais la peinture elle-même dans tout son ensemble de procédés parfaits et complets, nous trouverons aussi qu'elle est pareillement un signe de représentation conventionnel à un très-haut degré; puisque, quand ce signe ne devrait réellement varier qu'avec les objets naturels dont il est la représentation, il varie au contraire perpétuellement avec les écoles et avec les individus.

Ici les faits abondent. Dans les mêmes sujets,

qu'ils soient d'histoire, qu'ils soient de paysage, quel rapport ont entre eux, quant à la façon dont ils font servir la peinture à en être le signe de représentation, les Flamands et les Italiens, Rembrandt et Raphaël, Berghem et le Dominiquin? Quel rapport ont entre elles, au même égard, les diverses écoles italiennes qui traitent néanmoins des sujets pareils, sous l'empire d'influences semblables, et en face d'une nature identique? celles-ci qui accordent plus à la forme, celles-là qui donnent plus à la couleur; celles-ci qui s'imposent de plus en plus des sacrifices de coloris, et même de formes et de détails, afin de faire prédominer de plus en plus l'expression morale profondément et exclusivement étudiée; celles-là qui accueillent et qui mettent en œuvre avec une luxuriante abondance toutes les splendeurs du coloris, toutes les richesses de formes et de détails ici surpris, là étudiés que déroule à leurs yeux la féconde nature? Quel rapport entre cette peinture spirituellement fausse, incorrecte, chiffonnée de l'école française sous Louis XV, peinture rouée, si j'osais le dire, peinture Pompadour, Dubarri, quelque sujet qu'elle traite, et à quelque modèle qu'elle s'applique, et cette peinture postérieure de l'école de David, fausse pareillement mais correcte, austère, théâtralement grecque et romaine, quelque sujet qu'elle traite aussi, et à quelque modèle qu'elle s'appli-

que? Un jour, et lorsque c'était là l'officielle façon de peindre, le langage convenu de l'art, arrive comme au sein du sénat, assis pour l'écouter, un nouveau paysan du Danube, c'est Géricault :

Qu'avez-vous appris aux Français?

Et voici l'officielle façon de peindre, le langage convenu de l'art, qui croulent pour faire place à une tout autre façon, pour disparaître devant un tout autre langage! A vrai dire, l'histoire entière des écoles n'est que l'histoire de ces variations de la peinture envisagée comme étant le signe conventionnel et infiniment muable des manières diverses de concevoir le beau.

A prendre maintenant les individus, la chose n'est pas moins manifeste, soit qu'on les considère relativement à eux-mêmes, soit qu'on les considère relativement à d'autres. Que signifient en effet les trois manières différentes de Raphaël, sinon que la peinture, au lieu d'être pour lui un instrument simplement perfectible au point de vue de l'imitation, n'est qu'un signe conventionnel et par conséquent incessamment modifiable au point de vue du beau qu'il poursuit? Et pourquoi ne rencontre-t-on pas, au sein d'une même école, qu'elle soit italienne ou flamande, deux individus, deux maîtres qui soient identiques,

ou seulement ressemblants quant à la façon dont ils font servir la peinture à la représentation des objets naturels, si ce n'est parce que la peinture n'est en effet pour chacun d'eux relativement aux autres, comme elle était pour Raphaël relativement à lui-même, qu'un signe conventionnel aussi, et par conséquent incessamment modifiable au point de vue du beau que chacun poursuit ?

Mais, s'il en va ainsi, et que la peinture elle-même, considérée dans son ensemble de procédés parfaits et complets, soit néanmoins un moyen essentiellement conventionnel de représentation, ainsi que nous venons de le voir, il devient alors manifeste que dans la peinture elle-même, tout comme dans le simple trait graphique, la conception de beauté étant le sens véritable dont la représentation des objets n'est que le signe, ce signe est incessamment variable, muable et modifiable ; tandis que, si ce signe était seulement celui de l'objet naturel qu'il représente, il ne varierait jamais, soit quant aux écoles, soit quant aux individus, qu'avec cet objet naturel lui-même.

Ceci est une grande lumière jetée sur toute la question et sur tous les problèmes qui s'y rattachent. En particulier l'on entrevoit la cause de cette diversité, de cette opposition même des jugements en matière de peinture, qui fait croire

à beaucoup de gens, simples spectateurs de ces diversités et de ces oppositions, qu'il n'y a dans cet art que des règles arbitraires, que des jugements incertains, qu'un beau conventionnel et sans mesure comme pour ceux-là mêmes qu'il frappe ou qu'il ravit. La cause de ces différences et de ces oppositions devient, en effet, dès ici, patente, sans qu'elle implique une conclusion pareille, qui est d'ailleurs démentie par l'universelle admiration des chefs-d'œuvre consacrés. Car, d'une part, il devra y avoir diversité ou opposition absolue des jugements entre ceux qui dans la peinture envisagent l'objet naturel représenté comme étant exclusivement signe de lui-même, et ceux qui l'envisagent comme étant signe d'autre chose que de lui-même, en telle sorte que ces deux catégories de personnes ne pourront réellement jamais s'accorder dans un jugement commun, et c'est ce que l'on voit tous les jours ; d'autre part, il pourra y avoir non plus opposition, mais diversité des jugements entre ceux-là mêmes qui, d'un commun accord, envisagent l'objet naturel représenté, comme étant essentiellement signe d'une conception de beauté, parce que, à l'égard de cette conception elle-même, il y a naturellement, entre des esprits autrement ou inégalement doués, diversité d'impression ; d'intelligence, d'aptitude, de portée, et il en va alors d'un chef-d'œuvre

de peinture comme il en va d'un chef-d'œuvre de poésie. Certes, Boileau, La Harpe, Batteux, Pope, Horace, Voss, Wolf, Longin, Aristote, Pierre, Paul, Jean, vous, moi, nous avons chacun notre façon diverse et inégale de sentir, de goûter, d'interpréter l'*Iliade;* mais nous avons chacun aussi notre façon commune et pareille d'envisager ce poème comme éclatant d'une merveilleuse beauté, et chef-d'œuvre à ce titre des chefs-d'œuvre eux-mêmes.

CHAPITRE XXV.

Comment se vérifie de point en point, et comme à l'œil, ce qui est avancé dans le chapitre précédent.

Raphaël, dans une de ses loges, représente l'esprit de Dieu qui plane au-dessus de la terre durant la période de création. L'esprit de Dieu est un vieillard d'une sublime austérité qui se porte sans ailes et vêtu d'une flottante tunique tout au travers de l'espace; la terre, ouvrage de ses mains, est un fragment de sphère, qu'à

cause de sa petitesse (ce fragment dépasse tout au plus d'un tiers la longueur du vieillard), l'on pourrait croire éloigné, sans quelques grands arbres épars qui le font paraître à la distance de quelques centaines de pas seulement. Quiconque a vu cette composition une fois seulement, et dans une gravure encore, ainsi que c'est notre cas, ne saurait l'oublier, tant y éclate le beau de grandeur, le beau de solitude primitive, de récente apparition de la terre, d'antérieure et éternelle puissance divine, tant y est répandu le souffle inspirateur de la Genèse elle-même. Précisément parce que le beau de cette composition n'est contesté de personne, j'en veux faire l'objet d'une application rigoureuse des assertions que renferme le chapitre qui précède.

Et d'abord, où peut-on, je le demande, reconnaître d'une façon plus manifeste, plus intuitive en quelque sorte, que la peinture elle-même, considérée dans son ensemble de procédés parfaits et complets, n'est toutefois qu'un moyen conventionnel de représentation ? Il a plu à Raphaël de modifier ce moyen au gré de sa libre volonté, sans autre règle que celle de lui faire dire ce qu'il voulait lui faire dire, et il a atteint son dessein au moyen de disproportions qui sont absurdes au point de vue de la conformité du signe avec l'objet naturel représenté !

En second lieu, si une conception de beauté n'est pas absolument et exclusivement le sens de ce signe ainsi modifié conventionnellement, de quoi alors ce signe est-il le sens ? Cherchez. Est-ce celui de l'objet imité ? Il est trop évident que non. Est-ce celui d'un caprice, d'une fantaisie puérile ? Alors qu'y aurait-il là de beau, ou seulement de louable ? Est-ce celui de quelque tour de force ou de quelque rareté d'une exécution difficile ? C'est tout le contraire ; car plus Raphaël dénude ainsi la terre ou s'inquiète peu de la proportion relative des objets, plus il s'évite de peine, de travail ou de soin. Est-ce enfin, car en vérité je ne sais plus où chercher, nécessité, entrave ? Certes ce n'est rien de semblable, et rien n'a empêché Raphaël soit de faire supposer la terre sans la montrer, soit d'en ôter ces grands arbres qui seuls en déterminent le peu d'éloignement, soit enfin de la réduire aux proportions d'un globe flottant à l'horizon. Ainsi donc l'objet naturel ici représenté n'est et ne peut être que le signe variable, muable, modifiable, d'une conception de beauté, elle-même modifiable, muable, variable, et il n'est essentiellement le signe de rien d'autre.

En troisième lieu enfin, et à supposer que cette composition, travail récent et encore inconnu d'un des Raphaël de notre époque, fût envoyée au salon pour y être appréciée par le

public, ne voyez-vous pas naître aussitôt l'opposition des jugements, entre ceux qui disent : voyez donc cette petite boule, voyez donc ces énormes arbres ! Et ceux qui disent : quelle nouveauté, quelle hardiesse, quelle sublimité, et que ceci reporte bien à ces âges d'avant le monde où l'esprit de Dieu était porté sur l'abîme ! Et parmi ces derniers, ne voyez-vous pas en même temps toute opposition disparaître quant à la beauté de la conception, pour ne laisser plus de place qu'à des diversités d'impression, d'intelligence, d'aptitude, de préférence, en telle sorte que le beau demeure hors de cause, alors même qu'il est inégalement ou autrement perçu ?

CHAPITRE XXVI.

Comment l'art aussi, considéré dans son ensemble, est un mode général de représentation non moins conventionnel que la peinture en particulier.

Au surplus, à considérer non pas seulement les maîtres, les écoles, la peinture, mais à considérer l'art lui-même dans sa généralité, nous trouvons également qu'il est un mode de représentation conventionnel aussi à un très-haut degré, puisque, quand ce mode ne devrait varier que selon les objets naturels dont il sert à opérer la représentation, il varie, au contraire, sans cesse selon les siècles et selon les nations, en tant que la pensée humaine, dont il émane directement, se modifie sans cesse selon les nations et selon les siècles. Or, s'il en est bien ainsi, qu'est-ce à dire, sinon que l'art tout entier, à le considérer dans ses monuments de toutes sortes, la pyramide, l'obélisque, Homère, le Parthénon, les égouts de Tarquin, le Colisée, Saint-Pierre de Rome, Dante, le Vatican, le

musée de Versailles, notre statuaire, notre poésie, n'est qu'un ensemble de signes conventionels à un très-haut degré, qu'un mode de représentation qui n'est pas simplement progressif au point de vue de l'imitation qu'il recherche, mais qui est essentiellement changeant et modifiable au point de vue de la pensée qui le gouverne et du beau qu'il poursuit.

Mais qu'il en soit bien ainsi, est-il besoin de le prouver? Ceci, en effet, est le lieu commun même chez les rhéteurs, ces échos sonores de toutes les banalités courantes, et ils ne touchent guère à l'art que pour rattacher ses destinées non pas à la nature qu'il imite mais à la pensée qu'il reflète. Fruste, disent-ils, et sauvage, là où la pensée est grossière et barbare ; parfait dans ses formes, mais limité dans ses créations là où, comme en Égypte, la pensée est circonscrite dans un cercle infranchissable de superstitions et de mythes; libre, varié, fier, passionné, là où, comme dans Athènes, la pensée émancipée rayonne en tous sens et se répand en innombrables symboles; sévère, colossal, et dès son berceau fondé pour la durée et pour l'empire, là où, comme à Rome, la pensée est mâle, ambitieuse, dominatrice; plein de mystère, de calme, de grâce naïve, d'austérité pieuse, là où, comme au moyen âge, il procède neuf et sanctifié de la pensée chrétienne; com-

posite et seulement rajeuni, là où, comme à la renaissance, la pensée se réveille au milieu des fastueux décombres de la Rome antique; impuissant et mesquin, plagiaire et raisonneur, simple ouvrier de luxe, de vanité ou d'ornement, là où, comme dans notre siècle, la pensée est énervée, distraite, bavarde, sensuelle, détournée d'elle-même pour ne songer qu'à accroître les aises du corps son maître et seigneur; partout et en tout temps l'art nous apparaît, indépendamment des vicissitudes d'habileté, des conditions d'imitation, des différences ou des similitudes de climats et de nature, muable comme la pensée humaine elle-même, incomplet de ses lacunes, vicieux de ses vices, grand de ses grandeurs, libre de sa liberté, souffrant de ses maladies et défunt de sa mort.....

A ces banalités des rhéteurs ajoutons une remarque qui n'est pas sans importance, c'est que, à considérer une époque ou une nation, plus l'art y fleurit et s'y élève, plus l'empreinte de pensée humaine y empiète sur l'empreinte d'imitation dans toutes les productions de cet art-là, ce qui revient à dire qu'à mesure que l'art se perfectionne, à mesure aussi il s'éloigne de la fidélité d'imitation pour devenir plus conventionnel dans ses formes. Et ce qu'on appelle style, style grec, par exemple, style de la renaissance n'est autre chose qu'un des éléments

de cette empreinte de pensée humaine qui empiète sur l'empreinte d'imitation, qui prévaut sur elle, qui lui imprime sa valeur esthétique et son cachet de beauté.

A ne considérer qu'un homme, qu'un artiste, il en va de même. A mesure que son talent s'accroît et se complète, à mesure aussi son style s'élève, ce qui revient à dire qu'il en agit plus librement avec les objets naturels pour leur faire mieux signifier, par des altérations de forme, par des sacrifices de fidélité, par des surcroîts, par des concentrations, si je puis dire ainsi, de caractère expressif dénudé et mis en saillie, ses propres conceptions de beauté. Les artistes médiocres, ou mauvais, ou simplement capricieux, ou encore attelés au char d'un faux goût, singent ceci, et ils tombent alors dans la manière, dans le mauvais, dans le pire, dans le nauséabond, sans jamais pouvoir atteindre au style, parce que si, à la vérité, les signes dans l'art peuvent être conventionnels à un très-haut degré, ils ne peuvent jamais être arbitraires le moins du monde, et que, du moment où on les fait dévier des conditions de fidélité imitative pour autre chose que pour exprimer une réelle conception de beauté, il en doit résulter nécessairement un non-sens qui déplaît enté sur une prétention qui choque. C'est cela qui est nauséabond en peinture comme ailleurs.

CHAPITRE XXVII.

Où l'on voit comment l'art proprement dit n'étant qu'une langue, cette langue naît, croît, décline, périt et se renouvelle incessamment.

Mais laissons là les rhéteurs et revenons à notre objet; car ce qui est banalité à considérer l'art en général ne l'est pas le moins du monde à considérer la peinture en particulier, et j'ai encore sous la main une ou deux preuves dont je veux faire usage avant de clore ce livre.

Après la Vénus de Médicis, la Vénus de Milo découverte de nos jours et qui, par le style, est plus belle encore, a d'abord étonné plus peut-être que ravi les amateurs de la statuaire antique. Cette figure, en effet, bien que Vénus, unit une sorte de mâle sévérité à des grâces qui ne sont féminines qu'aux trois quarts; elle frappe d'ailleurs par une si haute stature, par une simplicité si austère, par des souplesses si empreintes de vigueur, en un mot, par un caractère de si grave

beauté, qu'au premier aspect l'esprit, bien que subjugué, chancelle néanmoins en se trouvant ainsi débouté des impressions de douceur, de mollesse ou de volupté auxquelles il avait pu s'attendre. Mais peu à peu, et guidé qu'il est par des analogies tirées de la statuaire grecque elle-même, il pénètre dans la conception de l'artiste, il s'élève jusqu'à l'intelligence de ce style, et au moment où il a saisi le sens de cette représentation au plus haut degré conventionnelle d'une beauté suprême, il s'en trouve comme enivré et il s'épand en éclats d'enthousiasme qui lui semblent encore bien insuffisants pour satisfaire à l'essor de son admiration. Quant à moi, il y a deux ans seulement que j'ai vu dans le Musée de Lausanne un beau plâtre de ce chef-d'œuvre, et tels sont les mouvements qu'il m'arriva d'éprouver en le contemplant pour la première fois. Toutefois nous connaissons, et par l'histoire ou par l'étude, et par le grand nombre de magnifiques monuments qui nous en restent, la statuaire grecque, en sorte que du plus au moins, de proche en proche, d'induction en induction, nous pouvons pénétrer très-avant dans le sens esthétique des productions de cette statuaire, quelque élevé qu'en soit le style, c'est-à-dire quelque conventionnels qu'en soient souvent et les formes et le caractère. Mais que l'on veuille bien supposer maintenant que nous n'avons ni

histoire, ni études, ni monuments à notre portée, que l'on veuille bien supposer que les Grecs sont pour nous comme n'ayant pas existé, et voici M. de Marcellus qui découvre, unique et isolée, cette Vénus de Milo, dont il a doté la France. Qu'est-ce? Une femme sans doute, un travail admirable, l'indice d'un art qui a été poussé très-loin; mais l'intelligence de ce style, le sens poétique de cette conception, la signification esthétique, en un mot, de ce chef-d'œuvre, où la prendre, comment la deviner, à défaut d'aucune trace, d'aucun écrit, d'aucun autre monument analogue qui mette sur la voie de découvrir la valeur en grande partie conventionnelle des formes attribuées à cette statue? Et, au surplus, qu'est-il besoin de cette supposition que nous venons de faire? Pour les hommes qui ignorent tout à fait l'antiquité, pour la foule, pour le gros public, il en va ainsi. Faute de connaître cette valeur du signe et d'avoir été exercés à comprendre de proche en proche les degrés nombreux et divers du style grec, ils ne voient dans la Vénus de Milo qu'une femme tout au plus belle, qu'une Vénus peu de leur goût, à laquelle ils préféreraient cent fois la Vénus comparativement courtisane de Canova; et les plus avancés d'entre eux sont ceux qui, par modestie, par respect, par sourd instinct de quelque mystère clos pour eux, s'abstiennent de critique, s'en remettant

d'ailleurs à d'autres pour admirer ce qu'ils ne comprennent pas. Ainsi donc, il est si vrai que dans l'art élevé à son plus haut terme, c'est-à-dire là justement où la somme du beau est la plus grande, les objets naturels ne figurent que comme signes en grande partie conventionnels d'une conception de beauté et point essentiellement comme signes d'eux-mêmes, que si toute tradition, toute trace du rapport conventionnel qui lie entre eux le signe et la conception de beauté vient à se perdre, aussitôt le signe demeure incompris et le sens esthétique obscur.

Cet exemple est tiré de la statuaire grecque, et par malheur je n'en puis tirer d'analogues de la peinture antique, quand il conviendrait pourtant à mon objet de ne pas recourir à la peinture moderne, précisément parce qu'elle est de trop récente origine et d'un style qui nous est trop familier pour qu'elle puisse prêter à une supposition semblable à celle que je viens de faire. Et néanmoins, à prendre pour exemple quelque figure étrangement pâle, symétriquement rigide et ascétiquement austère du Pérugin, et à supposer que cette figure vînt à être découverte isolée et unique dans quelque époque éclairée et dans quelque pays civilisé, mais absolument étrangers tous les deux au christianisme et à l'ensemble d'art et de poésie qui en dérivent, est-il à croire que le sens esthétique, pour nous

si vivement exprimé dans cette figure, y fût, mieux que celui de la Vénus de Milo, compris et pénétré? Cela est tout au moins fort douteux. Bien plus, j'entends dire qu'excepté pour le monde des connaisseurs au milieu desquels se conservent les traditions de la haute peinture, plusieurs grands maîtres de l'École italienne, Michel-Ange, entre autres, sont de moins en moins compris; ils étonnent à la vérité, ils frappent, mais ils paraissent étranges, hors de nature, comme on dit[1]; précisément parce que la tradition de leur style s'effaçant de plus en plus pour la foule, c'est-à-dire la foule étant de moins en moins à portée d'interpréter ce qu'il y a de conventionnel dans leurs moyens de représentation, il s'ensuit que le sens esthétique de leurs œuvres lui échappe en partie et que leur conception de beauté devient obscure pour elle. Nouvelle preuve que dans l'art les objets naturels figurent essentiellement comme signe du beau dont la pensée humaine est exclusivement créatrice, et non point essentiellement comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux.

[1] Simond.

CHAPITRE XXVIII.

Où l'on s'explique pourquoi le beau d'une époque n'est qu'imparfaitement ou pas du tout le beau d'une autre époque.

Mais ceci, outre que c'est une preuve de plus à l'appui du principe que nous avons formulé, c'est en même temps l'explication d'un fait qui se reproduit dans l'histoire de l'art avec toute la constance d'une loi véritable. Ce fait, c'est qu'à considérer les productions d'une époque, nous voyons que le beau de ces productions va décroissant, s'altérant, s'éclipsant même pour les époques postérieures à mesure que se modifie l'esprit des nations et que roule le cours des siècles, en telle sorte que l'art ne peut continuer de vivre, ne vit réellement qu'à la condition de se renouveler sans cesse dans ses formes, tout en demeurant le même dans son essence, le rebours justement de ce qu'ont pensé et prouvé tant d'honorables classiques, Aristote en tête et Boileau

pas en queue. C'est qu'en effet, tandis que la partie imitative de ces productions conserve en tout temps sa valeur, la partie esthétique de ces mêmes productions étant essentiellement exprimée au moyen de signes conventionnels, dont le rapport avec leur objet s'efface et dont la tradition se perd, il en résulte que cette partie esthétique de moins en moins comprise finit par échapper à l'appréciation de la foule pour n'être plus que du ressort de quelques experts. L'art grec, le beau grec, que sont-ils aujourd'hui? Deux domaines, dont la masse des esprits modernes n'a pas l'entrée, même à prendre ceux qui ont en partage le sentiment de l'art, le sens esthétique, la bosse, en un mot, parce que pour y pénétrer il faut de plus et absolument être quelque peu lettré, docte, antiquaire, grec, non pas par naissance, mais par étude.

L'art moderne lui-même, de la renaissance, le beau de la renaissance, s'il est à la vérité parfaitement compris encore, est-il vivant, pratiqué et praticable? Est-il à sa place ailleurs qu'en son lieu, je veux dire dans les contrées, dans les églises, dans les couvents où il a été primitivement cultivé et apposé, et où les choses, les hommes, les mœurs, les monuments, les ressouvenirs l'encadrent, l'isolent, l'harmonisent, l'expliquent ou tout au moins le défendent contre le contact immédiat avec les choses, les hommes,

les mœurs, les monuments du temps présent? Notre haute peinture religieuse, celle au moins qui aspire à continuer sous les mêmes formes la haute peinture religieuse du xve siècle, n'est-elle pas devenue surannée, impossible, quelquefois ridicule. Et tandis que l'architecture grecque existe encore, comme la langue grecque ou latine, à l'état d'architecture savante, d'architecture morte, l'architecture gothique bien autrement récente, et si j'osais le dire bien autrement belle, n'est-elle pas devenue incomprise déjà, impraticable, sans emploi, objet aujourd'hui, dans ses magnifiques monuments, d'un engouement de réaction parmi les doctes, les antiquaires et quelques poètes maniaques, plutôt que d'une admiration à la fois intelligente et populaire?... C'est que pour tous ces arts, à mesure que l'esprit humain s'est modifié, à mesure aussi les signes conventionnels de beau, qui avaient été vivants, clairs et populaires dans une époque, ont cessé de l'être pour une autre, en telle sorte que le sens esthétique des plus belles choses, en même temps qu'il est demeuré accessible encore aux hommes d'art ou d'étude, est devenu lettre close pour la foule. Car le beau, issu directement de la pensée, par conséquent libre comme elle, comme elle incessamment actif, comme elle infiniment varié dans ses manifestations, ne cesse pas de rayonner sur la terre, mais la langue du

beau, qui est l'art, comme toutes les langues, naît, croît, s'étend, décline, périt, se renouvelle, et si quelques adeptes à la vérité conservent la connaissance des idiomes antiques, la foule ne sait jamais, et imparfaitement encore, que la langue de son endroit.

CHAPITRE XXIX.

Des connaisseurs et de ce qu'ils signifient.

Ceci sera, j'espère, l'avant-dernier chapitre de ce livre. Tout le monde sait qu'il ne faut pas, financier ou non, se lancer à l'aventure dans les achats de tableaux : c'est une carrière où, faute d'y avoir pris garde, l'on a bien vite échangé cent mille francs contre huit ou dix croûtes valant ensemble cent écus au plus. Quand donc on veut acheter des tableaux, il faut en premier lieu se défier hautement de l'israélite qui les offre à vendre, et il faut en second lieu consulter humblement un connaisseur désintéressé.

Les connaisseurs, il y en a de toute sorte, et les meilleurs ne sont pas les meilleurs. J'entends que ceux qui ont la bosse et un vif sentiment de l'art, tout désintéressés qu'ils puissent être quant à l'achat à faire, sont sujets à préjugé, à passion, à manie. Il y a des maîtres auxquels, tout en les admirant mieux et plus finement que personne, ils gardent rancune néanmoins, pour quelque défaut qu'un sens infiniment délicat leur fait apercevoir, pour quelque éloge trop gros qu'ils ont entendu faire à un connaisseur rival, pour n'être pas dispos dans le moment, ou pour avoir leur barbe à faire, ou un *durillon qui les agace.* Il y a d'autres maîtres auxquels, par des raisons précisément inverses, et tout en sachant leurs défauts mieux que personne, ils rendent un culte néanmoins, et ne tarissent pas en sympathies. Que s'il s'agit seulement d'attribuer un tableau douteux à son véritable auteur afin d'en établir la valeur vénale, ils ont tantôt toutes les incertaines certitudes de la passion aidée d'amour-propre déjà compromis, tantôt toutes les hésitations naturelles d'un esprit qui consulte moins la pâte, les glacis, les couleurs employées, les signes matériels en un mot, que les données à la fois contraires et concomitantes d'un sentiment aussi étendu que délicat et subtil. Cependant l'israélite laisse dire, atténue, appuie, interrompt,

renoue, et le tout forme une sorte de brouillard au milieu duquel un honnête amateur est sujet à faire des faux pas.

Les artistes, en tant que connaisseurs de tableaux, sont encore moins à consulter. La plupart, et les bons eux-mêmes, ont en général trop peu vu, et ce qu'ils ont vu, ils l'ont vu à la lunette de leur talent propre, de leurs besoins personnels, de leurs préjugés spéciaux presque toujours énormes, et heureusement, car ils sont la mesure de leur foi en leur manière et le ressort vigoureux de leur talent. Ainsi, tel d'entre eux tout entier aux choses de haut style, ne voit, n'adore que quelques maîtres italiens, qu'un maître même, ou bolonais, ou florentin, et il dédaigne, il ignore, il ne conçoit pas tous ces Flamands qu'il voit priser si hautement à d'autres. Si vous allez consulter cet artiste-là, il y a cent à parier contre un qu'il vous détournera d'un bon marché qui se présente, pour vous en conseiller un mauvais qui ne se présente pas, ou l'inverse. Cependant l'israélite sera en tournée, vous lui payerez gros un bolonais de rapin ou un florentin d'arrière-boutique.

Le vrai connaisseur à consulter, c'est au fond le marchand de tableaux, l'israélite lui-même. Ces gens ont beaucoup vu, beaucoup comparé, beaucoup pratiqué; ils sont appris à ne se pas-

sionner pas, et aux inductions esthétiques ils ne dédaignent pas d'ajouter l'épreuve faite à la loupe ou à l'œil nu de tous les critères matériels. Sur le mérite ils discutent peu, sur le nom ils ont un avis, sur la valeur vénale ils prononcent avec connaissance. Par malheur ils sont toujours intéressés de près ou de loin, et partant comédiens, jongleurs, menteurs bien plus qu'un arracheur de dents.

Que prouve tout ceci? Rien d'autre sinon qu'en fait de peinture l'appréciation est extraordinairement difficile, et que bien peu sur le grand nombre des connaisseurs eux-mêmes méritent d'être écoutés sans appel. Et cependant il semble qu'en pareille chose tout le monde ait mission de prononcer, à la condition d'avoir deux bons yeux; car, voici des arbres, des maisons, un lac, un ciel, ou encore, voici des personnages qui stationnent, qui se meuvent, qui agissent, ne suis-je pas bon pour dire si chaque objet représenté est vrai, naturel, convenablement rendu? — Pas même; sans compter qu'en appliquant cet unique critère aux tableaux d'une collection mêlée de médiocrités et de chefs-d'œuvre, il est à croire que vous aurez rangé les médiocrités parmi les chefs-d'œuvre, et les chefs-d'œuvre parmi les médiocrités. C'est qu'il y a encore là le beau à juger, le beau qui est distant du vrai, autre que

le naturel et rendu souvent aux dépens du fidèle, de l'exact et du réel. Or, s'il est vrai, comme nous l'avons prouvé et comme ceci est destiné à le prouver encore, que le beau ait sa règle, non pas dans l'imitation de la nature, mais dans une conception individuelle de beauté qui s'exprime en grande partie par des moyens conventionnels dont vous n'avez fait aucune étude et dont vous n'avez aucune tradition, comment seriez-vous apte à prononcer sur le mérite ou sur la valeur esthétique d'un tableau? Le connaisseur donc n'est utile, nécessaire, le connaisseur n'existe qu'en vertu même du fait que dans l'art en général comme dans la peinture en particulier les objets naturels figurent, non pas comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux, sans quoi vous seriez connaisseur avec tout le monde, mais *essentiellement* comme signes d'un beau dont la pensée humaine est créatrice et qu'elle exprime à un haut degré par des moyens conventionnels de représentation, sans la connaissance, la pratique ou l'habitude desquels cette conception n'est qu'imparfaitement comprise et le sens esthétique reste obscur. L'art, disions-nous tout à l'heure, est la langue du beau; c'est là une définition que nous pouvons dès à présent énoncer comme rigoureuse. Or, ainsi que toute langue, précisément parce qu'elle est fondée aussi sur

des bases conventionnelles, ne se comprend pas par le fait seul qu'on l'entend parler, de même, tout ouvrage d'art ne se comprend pas non plus, par le seul fait qu'on le regarde.

CHAPITRE XXX.

Conclusion de ce livre.

Voilà un livre qui a été non rude mais long; aussi, j'ose à peine, lecteur, vous proposer un petit bout de récapitulation et deux mots pour terminer convenablement et dans les formes. Il le faut pourtant, car je suis professeur de rhétorique.

Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que celle de se manifester par la représentation des objets naturels. Tel est le principe que nous avions trouvé dans le livre précédent, et duquel nous sommes partis pour le

développer, pour le vérifier, pour le prouver dans ce livre-ci de trente-six manières. Mis sous cette forme, notre principe n'en a été que plus clair, nos développements que plus probants, notre marche que plus aisée et rapide; en telle sorte que, de plein saut presque, nous sommes arrivés au corollaire suivant, qui est d'une généralité assez haute et d'une importance assez grande pour qu'il doive figurer à son tour comme principe, à la base de tout traité d'esthétique, à savoir que :

Dans l'art en général et dans la peinture en particulier, les signes de représentation qu'on emploie sont conventionnels à un haut degré; puisque, quand ils ne devraient varier qu'avec les objets naturels dont ils sont la représentation, ils varient au contraire perpétuellement avec les époques, avec les nations, avec les écoles, avec les individus.

Voilà notre travail de ce livre. Je n'ajoute plus que deux mots au sujet de ce dernier principe. Quant à sa généralité, elle saute aux yeux. Il était de quelque difficulté de la bien établir au sujet de la peinture ; mais, ceci fait, ce principe embrasse *à fortiori* tous les autres arts d'imitation : gravure, statuaire, sculpture, architecture, musique, etc. ; car, outre que ces arts sont évidemment de même sorte que la peinture, l'élément

conventionnel du signe y éclate d'autant mieux que ce signe y est au point de vue de l'imitation plus visiblement et plus volontairement infidèle ou incomplet : la gravure, qui traite tout en noir ; la statuaire, qui se prive de la couleur et de cent autres moyens d'imitation à sa portée ; la musique, qui dit des sentiments, des passions, du calme, du sourire, des orages avec des sons modulés. C'est donc bien là un des principes fondamentaux de l'esthétique.

Quant à son importance, elle est telle que, selon qu'on le rejette ou qu'on l'admet, il y a, en ce qui concerne les phénomènes de l'art, du premier jusqu'au dernier, lumière parfaite ou éclipse totale. En effet, du moment que la peinture en particulier, qui est ici notre objet principal, cesse d'être considérée comme un signe de représentation très-conventionnel, aussitôt la perpétuelle variation des écoles et des peintres, et surtout la visible, constante et volontaire altération soit des formes, soit des couleurs, envisagées au point de vue de l'imitation, que l'on remarque chez les plus grands maîtres de l'art, et surtout chez ceux-là, devient le fait d'une ignorance grossière ou d'un caprice inexplicablement bizarre, au lieu d'être, sous le nom de style, de manière, de faire, d'expression, l'empreinte de leur libre conception de beauté et l'essence même

du beau qu'ils ont répandu dans leurs immortels ouvrages. Et non-seulement on exclut ainsi la peinture du rang des arts qui ont pour objet la création du beau esthétique proprement dit, mais on se résigne soi-même à déraisonner jusqu'à l'absurde, jusqu'au fou, jusqu'au contradictoire sur chacun des phénomènes de beau auxquels cet art donne lieu.

Mais s'il en va de la sorte, tout aussitôt deux graves conséquences se font apercevoir. La première c'est que, ainsi que nous l'avons pressenti dès longtemps, il faut déplacer définitivement et à tout jamais les arts si faussement et pourtant exclusivement appelés les *arts d'imitation* de dessus cette base de l'imitation, pour les replacer sur celle de la libre création d'un beau qui n'a pas essentiellement l'imitation pour objet. C'est le seul moyen de fonder l'esthétique de ces arts, le seul d'en diriger la pratique dans leur voie véritable, le seul enfin d'obtenir une critique qui ne soit pas exposée tantôt à procéder d'un empirisme à la fois bavard et brutal, tantôt à flotter à son insu entre des doctrines qui se combattent, tantôt à pallier sous un babil élégant ou sous un aplomb doctoral l'ignorance absolue des premiers principes de l'art. Connaître rend modeste, savoir ce qu'on dit rend juste, être fort rend généreux.

La seconde conséquence, c'est qu'il faut assimiler entièrement, non pas quant à leur degré de puissance, mais bien quant à leur nature, les arts faussement et exclusivement appelés d'*imitation* à la poésie, qui est communément considérée, non-seulement et légitimement comme occupant un rang supérieur, mais de plus et à tort, comme étant autre quant à son objet, quant à ses moyens et quant à ses effets.

Cette seconde conséquence, au surplus, est confusément admise par tous les esprits, parce qu'il arrive à tous les esprits d'être confusément frappés de l'analogie des impressions que leur font éprouver certaines productions choisies de ces deux arts, la peinture et la poésie. Néanmoins et toujours et sans faire attention que la poésie assujettie qu'elle est en cela à la même servitude que la peinture ne peut pas davantage créer le beau sans employer la représentation des objets naturels, sentiments, hommes, choses, comme ils y voient pour procédé des mots, c'est-à-dire des signes conventionnels d'idées, tandis que dans la peinture ils voient des couleurs et des formes, c'est-à-dire des signes qui, à côté de leur élément conventionnel d'idées, ont un élément matériel d'imitation directe, c'est ce dernier élément qui leur voile l'autre, en telle sorte qu'ils sont portés à établir entre ces deux

arts une distinction essentielle de nature quand ils n'offrent en réalité qu'une distinction accessoire de puissance. Nous ne pensons pas que quiconque aura lu cet essai jusqu'ici soit jamais exposé à tomber dans cette erreur.

LIVRE SEPTIÈME.

Aujourd'hui, après avoir pénétré plus avant dans la question, il m'arrive ce qui a dû arriver à plusieurs, c'est d'éprouver à la fois une conviction incomparablement plus forte au sujet de l'existence réelle du beau, et une conviction incomparablement mieux raisonnée de n'en pouvoir saisir les éléments essentiels dans rien de particulier, dans rien de relatif; or ces deux convictions sont les prémisses mêmes qui engendrent pour conclusion rigoureuse que le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu.

CHAPITRE PREMIER.

Où l'on apprend que l'âne n'était qu'une fiction.

Voici l'automne, le brouillard, la froidure, et tout à l'heure sera revenu le moment de faire du feu dans ma cheminée. Alors, car chaque saison a ses habitudes, je roulerai ma table auprès de

l'âtre; et pendant que, chaque jour plus sévères, les frimas s'abattront sur la nature engourdie, je tisonnerai, je songerai, j'écrirai, et quelques loisirs domestiques me distrairont seuls de cette douce vie où la méditation est un si attachant exercice, le feu un si commode ami.

Vous aimez, vous, les champs, les bois, les beaux jours, car alors tout sourit aux regards et tout convie à sortir. Moi, j'aime aussi l'hiver quand la bise hurle, quand le givre décore de ses festons les rameaux des grands arbres, quand au travers des vitres je vois ces grands arbres, tout prochains qu'ils sont, disparaître insensiblement derrière les flocons de neige qui descendent de plus en plus rapides et serrés. O que mon logis me semble alors hospitalier et cher, ma condition heureuse, mon feu souriant! Non, je ne regrette point les beaux jours, les bois, les champs; bien que j'y songe pourtant, et que la vue de ces frimas eux-mêmes réveille mes ressouvenirs de verdure et de prairies.

D'ailleurs ces plaines blanchies, ce ciel fermé, ces branchages nus ont leur langage aussi, qui convient à mon âme. Si quelque gaieté y règne, ils ne la dissipent point; si quelque tristesse l'assombrit, ils s'y assortissent. Je n'ai plus à craindre ce contraste des fêtes de la nature et du deuil des pensers, auquel durant les beaux mois de l'année il est bien difficile d'échapper toujours;

et, tempérée par tant d'impressions d'inerte repos, de calme silence, de douce pâleur, mon amertume bientôt s'est changée en une rêveuse mélancolie.

J'aimerais, car l'homme est insatiable dans ses désirs, et l'hiver lui-même par sa venue ne comble pas tous mes vœux, j'aimerais, dès que le vent d'arrière-automne a dépouillé les bois de leurs dernières feuilles, quitter la ville et porter mes pénates dans quelque asile agreste. Là, bien loin du babil des salons et du fracas des plaisirs, je m'arrangerais avec délices, et mon âtre, et ma chambrette, et mes journées, mi-parties de libre étude et d'indolents loisirs; tantôt regardant de la bergère où je suis assis le passant qui paraît à l'angle du chemin, un chariot qui rampe le long de la côte opposée, les petits oiseaux transis qui volètent autour de la haie prochaine; tantôt écoutant le coup cadencé des fléaux qui battent le blé dans les granges voisines, ou bien encore descendant à l'étable pour y visiter les bêtes et ce veau de dix jours qu'on a décidé d'élever. Cependant on me cherche, on m'appelle, on sonne; c'est la famille qui s'est déjà réunie autour du potage fumant, prélude bienvenu d'un rustique ordinaire. Quel charmant appétit, que de domestique abandon, quelle saine causerie, dégagée de médisance et toute fleurie d'allègre humeur! Mais déjà les parois en se rougissant des

lueurs du foyer annoncent la chute prématurée du jour, et chacun s'apprête à goûter en commun le charme paisible d'une longue veillée.

Voilà comment je passerais mes hivers, si l'on se choisissait sa façon de vivre ; et c'est dans cette obscure retraite, entre l'étable et le bûcher, que, recueillant mes souvenirs d'art, feuilletant quelques livres et contemplant la nature, j'aimerais à côtoyer en le sondant cet intéressant problème du beau. Mais quoi ! mille chaînes me lient à ce séjour d'une ville populeuse, et c'est pour cela qu'afin de leurrer mes envies d'étable, de grange et de verger, tantôt je me suis donné pour compagnon un pauvre âne, symbole si naïf de champs, de prés et de métairie ; tantôt je me suis complu à tracer des tableaux de doux paysage ou des vœux de rustique retraite.

CHAPITRE II.

Où l'auteur déclare d'emblée qu'il se refuse net à formuler une définition du beau.

Que de choses me restent encore à dire, et que je l'aurais bien laissé se débrouiller sans moi, cet intéressant problème du beau, si j'avais su qu'il dût m'entraîner si loin ! Mais au début d'une question l'on est sujet à en prendre les abords pour les limites, et c'est ce qui est cause qu'au lieu de s'en détourner, de proche en proche on y atteint, on s'y engage, on s'y perd, et faisant alors de nécessité vertu, force est bien d'y avancer encore, ne fût-ce que pour se trouver une issue.

De ces choses qui me restent à dire, il en est une qu'on me reprochera, peut-être, de n'avoir pas dite plus tôt. En effet, ce beau de l'art, nous avons cherché où il n'est pas et nous avons trouvé d'où il procède, mais nulle part nous n'avons dit clairement ce qu'il est, en aucun endroit nous

n'en avons formulé la définition, et j'ai le regret d'ajouter qu'en aucun endroit nous ne la formulerons. La première chose à faire c'est donc de montrer qu'il n'y aura eu là ni lacune fâcheuse, ni escamotage intéressé.

Mes raisons, pour ne point vouloir formuler une définition du beau, sont de bien des sortes. J'en ait dit les plus sérieuses au onzième chapitre du livre cinquième; mais j'en ai d'autres en réserve, qui, sans être aussi sérieuses, sont encore plus péremptoires. La première, c'est que la chose ne rentre pas dans mon objet. Admettant en effet avec tout le monde que le beau éclate dans les chefs-d'œuvre de l'art, mon objet n'est pas d'atteindre ce beau, de le saisir, de le garrotter dans une formule pour dire ensuite aux gens : Je le tiens ! mais seulement de lui donner la chasse, de le cerner, de le traquer et de dire aux gens qui le regardaient ailleurs : Il est là ! Mais quand même cette raison à elle toute seule me dispenserait d'en alléguer d'autres, je n'ai garde de m'y tenir strictement; puisqu'au fond je récuse ouvertement comme impossible toute définition du beau.

En effet, définir le beau (nous ne parlons plus désormais que du beau de l'art), c'est déjà, selon nous, méconnaître sa nature et nier sa liberté; tout comme définir la pensée dont il émane et avec laquelle il se confond, c'est déjà mécon-

naître l'essence de cette pensée et en restreindre les attributs. C'est surtout, et inévitablement, nous en aurons peut-être la preuve tout à l'heure, prendre ce qui en est tout au plus une seule condition, et pas même absolue, pour ce qui en est la source elle-même; un filet d'eau, si l'on veut, pour le fleuve tout entier.

C'est là notre raison philosophique, c'est-à-dire tirée du principe même dont nous avons fait découler le beau, pour récuser comme impossible toute définition du beau. Mais bien avant de nous être élevé jusqu'à cette raison philosophique, par des raisons de sentiment, d'observation ou d'expérience, nous étions déjà arrivé à la même conclusion.

CHAPITRE III.

Où l'auteur hasarde une raison de sentiment à l'appui de son refus.

Voici une raison qui est de sentiment. Le beau me semble comme la lumière, fait pour resplendir, non pour être touché, palpé, enserré dans une outre, et je m'imagine que quelque définition que je puisse vous en fournir, en même temps qu'elle aura été bien impuissante à accroître votre jouissance, elle n'aura guère manqué d'en rétrécir le champ et d'en obscurcir la nette vivacité. En effet, ou bien vous contestez, et pendant que vous cherchez quelque définition que vous puissiez opposer à la mienne, vous voilà dépossédé de cette spontanéité d'impression, de cette naïveté d'âme qui est pour l'homme en face du beau, ce qu'est au croyant en face de Dieu, le trouble saint et mystérieux, l'acquiescement filial, l'irraisonnée confiance, ces sources mêmes de toute piété vivifiante, pure et ingénue; ou

bien vous accordez, et vous voilà alors comme cet amateur qui, pour admirer les merveilles d'un beau paysage, prend une perche qu'on veut bien lui confier et se met à en auner le pourtour; vous voilà comme ce docteur qui, avant d'adorer Dieu, l'enserre préalablement dans sa définition, pour ne lui offrir ensuite, au lieu d'un tribut d'humble amour, qu'une sèche adhésion semblable à celle qu'on accorde au produit d'un calcul; ou bien encore, vous voilà comme cet autre qui, à force de le chercher là où il n'est pas, finit par douter qu'il existe.

Car elle est vieille d'origine mais jeune éternellement, cette fable de Prométhée qui expie sur un rocher stérile l'indiscrète audace de sa curiosité et la téméraire imprudence de son larcin. Elle est plus vieille encore, mais non moins féconde en enseignements à notre usage, cette sainte tradition de l'arbre dont la vue charme le regard d'Adam, dont les rameaux abritent sa tête, dont le riche feuillage entretient autour de lui et de sa compagne l'ombre, la fraîcheur et le mystère, mais dont le fruit n'est pas fait pour une bouche mortelle.

CHAPITRE IV.

Où l'auteur raisonne au point de vue utilitaire, afin d'avoir pour lui les gens, l'opinion et le siècle.

Toutefois de notre temps, à cause de la vapeur, des wagons et du daguerréotype qui sont venus coup sur coup émerveiller l'esprit humain, rien ne semble devoir être impossible, sinon à un homme, du moins à la science de l'homme, en telle sorte que très-probablement beaucoup de gens en sont à croire, aujourd'hui surtout, que si l'on pouvait, d'aventure, connaître et définir par le menu les ingrédients essentiels et primordiaux du beau, on pourrait pareillement, et par le menu aussi, le produire avec plus d'abondance tout en le fabriquant avec plus d'avantage.

Ces gens, je m'imagine, n'ont pas suffisamment étudié la matière ; car en y réfléchissant, ils auraient reconnu d'une part que les choses d'art et de poésie sont d'autre ordre que les choses de vapeur et de wagons, et d'autre part que

le daguerréotype, qui était bien certainement destiné dans leur opinion à nous doter d'un beau plus abondant fabriqué avec plus d'avantage, ne nous a dotés en fait que de plaques qui ennuient et de portraits qui font mal à voir.

Mais surtout ils auraient reconnu que le beau, bien différent en ceci d'un plat de navets, s'apprête et se sert à point, indépendamment de toute recette écrite, et alors même que l'artiste qui le produit ne connaît par le menu aucun des ingrédients essentiels et primordiaux qui entrent dans sa composition. Six siècles avant que Platon se soit enquis de ce que peut être le beau, Homère le fait puissamment resplendir; et bien longtemps après qu'il n'y a plus d'Homère, Longin dit très-mal ce qu'il est.

CHAPITRE V.

Où l'auteur cite sa propre expérience.

D'ailleurs il n'est pas que je n'aie essayé bien des fois de me faire à moi-même d'excellentes petites définitions du beau, et c'était d'ordinaire après que j'avais lu ou contemplé un chef-d'œuvre. Alors, tout en songeant à ce beau qui venait de me ravir d'enchantement, j'en pourchassais les éléments, j'en tenais les caractères, j'en attrapais la formule..... C'était une attrape, en effet; car, appliquée au beau d'un autre chef-d'œuvre, ma formule tantôt le dépassait de beaucoup, tantôt ne l'embrassait pas tout entier, tantôt encore n'y avait aucun rapport, à peu près comme il doit arriver quand pour apprécier le volume ou la densité d'un gaz l'on se trouve n'avoir entre les mains qu'un pied-de-roi ou qu'une lunette d'approche.

Quoi donc, me suis-je dit à la fin, vouloir garrotter dans mon bout de ficelle ce protée aux in-

finies transformations ! vouloir saisir de mes mains cette chose qui ici s'assujettit à nos règles, qui là les déjoue, qui plus loin les contredit ! cette chose qui déjà innombrable et multiple par elle-même se multiplie encore et devient plus innombrable par le fait que nous sommes doués pour la produire et pour l'apprécier d'aptitudes qui sont aussi diverses de nature qu'inégales de degré ; cette chose qui ici éclate à la surface, qui là vit et palpite au-dessous de la forme visible, qu'ici l'on fixe face à face, que là on ressent, qu'ailleurs on devine !..... A vous, mon cher lecteur, si le cœur vous en dit, de la saisir au vol pour ensuite la mettre en cage. Pour moi, lorsque je vois l'oiseau qui plane, qui rase, qui tournoie, qui s'élance de la terre à la nue, de la nue à la terre, ou même qui volète à quelques pas sur l'herbe du verger, je me sens peu l'agilité de le poursuivre, et bien plutôt, j'emploie mon loisir à le regarder faire, à me demander où il va, d'où il vient, de quoi il se nourrit, par quoi il m'enchante, et s'il est bien soie ou carmin qui puisse égaler le charmant et naturel éclat de son brillant plumage.

CHAPITRE VI.

Où l'auteur offre à prendre ou à vendre quelques définitions du beau.

Au surplus, voici quelques définitions du beau que j'ai recueillies çà et là. Si après que j'aurai pris la liberté de les commenter aussi brièvement que je pourrai, quelqu'une vous va néanmoins, elle est bien à votre service, cher lecteur, et vous pouvez sans indiscrétion la prendre à votre usage.

Mendelsohn et quelques écrivains anglais disent du beau que *son essence est l'unité dans la variété.* Cette formule n'a pas manqué de faire fortune auprès de bien des esprits, en particulier auprès des esprits de professeurs enseignants, parce que, outre qu'il y entre du plausible dans le fond et de l'antithèse dans la forme, elle a d'ailleurs cet incontestable avantage d'être brève, de sembler claire et de paraître en finir très-passablement bien avec une question si difficile,

que le plus sûr pour un professeur enseignant, c'est de n'y toucher pas.

Néanmoins cette formule ne soutient pas trois minutes d'examen, car si à la vérité la variété peut être dans beaucoup de cas un des éléments du beau, dans beaucoup d'autres cas il s'en passe le mieux du monde, et je ne saurais dire pour ma part quel rôle elle joue, ou en termes plus clairs pour combien elle embellit dans l'*Apollon du Belvédère* ou dans une Madone de Raphaël. Je m'imagine même qu'il est des conceptions dont elle altérerait la beauté en tempérant ou en détruisant même tout à fait la fruste énergie d'une pensée qui apparaît d'autant plus frappante et nerveuse, qu'elle se montre nue et solitaire.

Quant à l'unité, tout en reconnaissant que c'est ici un élément, ou, si l'on veut, une condition du beau tout autrement générale et tout autrement importante que la variété, d'une part je ne puis la considérer comme essentielle, puisque le beau éclate, resplendit, aux yeux de tout le monde, dans les œuvres qui pèchent contre l'unité, ou du moins dans lesquelles tout le monde ne saisit pas l'unité, comme par exemple dans la *Transfiguration* de Raphaël; et d'autre part je ne puis lui assigner une valeur absolue, puisque, mise en relation obligée avec la variété par les termes mêmes de la définition, je sais néanmoins

que la variété n'est nullement une condition du beau.

Voilà pour chacun de ces deux éléments pris à part ; or, comment obtenir nécessairement et toujours le beau de leur combinaison, si déjà l'un n'est pas nécessaire au beau, tandis que l'autre n'y est pas essentiel? Mais d'ailleurs, et en mettant à néant le raisonnement qui précède, n'est-il pas aisé de se figurer tel tableau ou tel poème, dans lesquels l'auteur, peintre médiocre ou poète manqué, a pourvu de toutes les façons à la variété, pourvu de toutes les manières à l'unité dans cette variété, sans que pour cela ni le poème ni le tableau aient aucune valeur esthétique, aucun charme de beauté? Je n'ai jamais lu je ne sais quel poème épique d'un monsieur Luce de Lancival, mais je parierais ma tête que cet honnête homme, faute de mieux, y avait fourré de l'unité dans la variété, deux choses qui se font avec de la volonté et du calcul ; tout comme un honnête cuisinier pour relever l'incorrigible saveur d'un plat de courges ne manque pas d'y fourrer du sucre et des clous de girofle, deux choses qui s'achètent chez l'épicier du coin.

Mais il y a plus, je parie encore que sous le rapport unique de l'unité dans la variété le poème de M. Luce de Lancival était aussi beau ou plus beau que l'Iliade d'Homère, qui est prodigieuse-

ment uniforme en batailles, tandis qu'elle est ou a été aux yeux de bien des critiques prodigieusement reprochable en unité.

Le beau est donc au-dessus et en dehors de l'unité dans la variété, comme il est par la raison philosophique que nous en avons donnée, c'est-à-dire par sa nature même, au-dessus et en dehors de toutes les formules dans lesquelles on prétendrait l'enserrer. Passons à un autre.

CHAPITRE VII.

L'unité et la simplicité ne seraient-elles point les véritables sources du beau.

Winkelmann a écrit toute sorte de choses excellentes sur le beau, et à propos du beau; mais, quelque part, au lieu de se contenter de rôder autour de ce protée, il veut mettre le pied dessus et il le manque.

La plus excellente chose qu'ait écrite Winkelmann sur le beau, c'est : Qu'il est plus facile de dire ce qu'il n'est pas que de dire ce qu'il est. Je trouve ceci tellement juste, réfléchi, approprié à son objet, que je m'en fais la seule définition que j'accepte, à savoir : *Le beau est une chose dont il est plus facile de dire ce qu'elle n'est pas que de dire ce qu'elle est.*

Winkelmann écrit aussi que la beauté suprême réside en Dieu. Ceci est incontestable; et j'ajoute que l'on n'est pas conduit à s'occuper de la question du beau, sans se voir replacé à tout mo-

ment dans la direction de ce centre infiniment resplendissant et infiniment lointain de toute beauté. Mais ces paroles de Winkelmann ne sont pas plus une définition du beau que ce n'en est une de la sagesse, ou de la puissance, ou de la justice, que de dire qu'elles résident souverainement en Dieu.

Mais où Winkelmann ne dit plus si bien, c'est lorsqu'il avance que *l'unité et la simplicité sont les deux véritables sources de la beauté;* car ceci, c'est bien une définition, et elle est manquée.

L'unité, nous venons de voir ce qu'il faut en penser comme élément essentiel du beau (du beau de l'art, entendons-nous toujours bien). Quant à la simplicité, c'est un terme vague qui tantôt signifie l'opposé du complexe et du varié, tantôt l'opposé de l'orné ou du riche, tantôt enfin l'opposé du recherché, de l'affecté, et l'équivalent de l'aisé et du naturel. Dans aucun de ces trois sens, la simplicité, réunie à l'unité, ne peut servir à compléter la définition du beau, c'est-à-dire à faire en quelque sorte l'appoint des éléments qui le constituent.

Dans les deux premiers sens, la chose est d'elle-même évidente. Comment en effet le beau exclurait-il absolument l'orné et le riche, ou comment rejetterait-il le varié et le complexe? C'est cependant dans ce dernier sens que Winkelmann, trop exclusivement préoccupé de l'*A*-

pollon, du *Laocoon* et des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, s'est, je crois, entendu lui-même, car il est vrai en effet que ce caractère d'une si haute simplicité, qui symbolise en quelque sorte une pensée en la dénudant d'entourage, d'accidents, d'accessoires, accompagne toujours le beau dans les chefs-d'œuvre de la statuaire antique et se trouve être un des traits du grand style grec. Mais ce trait qui accompagne le beau dans la statuaire antique, ne l'accompagne certainement pas dans le plus grand nombre des chefs-d'œuvre de la peinture, de la musique, de la poésie, et ce sont au contraire le varié et le complexe qui y concourent d'ordinaire comme élément de beauté.

Reste le troisième sens, à savoir la simplicité envisagée comme l'opposé du recherché et de l'affecté, et comme l'équivalent de l'aisé et du naturel. Mais c'est ici une qualité négative, l'absence d'un défaut, un complément de beauté, et point la beauté elle-même. A la vérité, nous retrouvons ce complément chez tous les grands maîtres de l'art; mais nous le retrouvons aussi chez beaucoup des enfants perdus de l'art qui sont naturels dans leur médiocrité, et à qui l'absence d'affectation ou de recherche ôte un défaut sans conférer une seule beauté. Bien plus, le beau demeure souvent, non pas complet à la vérité, mais éclatant encore à côté de la recherche

et au milieu de l'affectation. N'y a-t-il donc rien de beau dans la peinture de David et de son école, et pourtant là, tout a son trait de recherche, surtout le simple? L'afféterie chez Ovide, et chez Pétrarque aussi, exclut-elle le beau qui fait aimer ces poètes? Lucain, le plus rhéteur, le plus enflé, le plus absurdement hyperbolique des épiques, n'a-t-il rien de beau, et ne voit-on pas au contraire dans ses vers tout gonflés de verve juvénile, la sublimité elle-même s'allier quelquefois à l'affectation? Et sans parler d'Euripide, Shakspeare, le prince à notre gré des tragiques anciens et modernes, le prince encore des poètes instinctivement profonds, révélateurs, sublimes, n'a-t-il pas en maint endroit ses traits de recherche et ses manques de simplicité?

Ainsi, plus encore que la définition de Mendelsohn, celle de Winkelmann est fautive et sans valeur, si ce n'est pour démontrer en notre faveur combien est impossible une définition du beau, puisque les plus forts eux-mêmes y échouent d'emblée aussi bien que les moins forts.

CHAPITRE VIII.

Où l'on trouve des définitions du beau, de quoi s'en rassasier pour longtemps.

Mengs, l'ami de Winkelmann, et qui avait adopté ses principes, définit le beau une *perfection visible, image imparfaite de la perfection suprême.* Tieck et Wackenvoder, deux autres amis, énoncent cette idée-ci, que *le beau est un seul et unique rayon de la clarté céleste; mais en passant à travers le prisme de l'imagination chez les peuples des différentes zones, il se décompose en mille couleurs, en mille nuances.* Tous ces amis-là n'ont fait que redire sous une autre forme ce qu'avait dit Winkelmann après bien d'autres : La beauté suprême réside en Dieu. Ce peut être là une vérité, mais ce ne peut pas être une définition.

Burke définit le beau la *qualité* ou les *qualités des corps par lesquelles ils produisent l'amour ou une passion semblable.* Il est étrange qu'un

homme de génie, comme Burke se soit fourvoyé jusqu'à ne voir le beau que dans les corps, et encore que dans les corps qui produisent l'amour, en telle sorte qu'il est à peine convenable et dans tous les cas superflu de commenter sa définition.

L'âme, dit le Hollandais Hemsterhuis, *juge le plus beau ce dont elle peut se faire une idée dans le plus court espace de temps.* D'où il suivrait qu'un chapeau gris est jugé par l'âme, plus beau que bien des chefs-d'œuvre de statuaire ou de peinture surtout; que bien des chef-d'œuvre de poésie dont l'âme ne se fait pas une idée complète dans un aussi court espace de temps qu'elle fait d'un chapeau gris. Et cependant, cette définition elle-même, dont la conséquence directe est si absurde, contient aussi son grain de vrai, à la façon de toutes les définitions du beau qui ne manquent presque jamais d'offrir, ou bien l'accidentel pour le constant, ou bien le relatif pour l'absolu, ou bien enfin l'attribut pour l'essence. L'instantanéité a en effet été reconnue par la plupart des philosophes comme étant un attribut universel et caractéristique des jugements que provoque le beau. Nous admettons nous-même cette instantanéité de jugement comme universelle et caractéristique dans un grand nombre de cas, mais seulement comme conditionnelle dans plusieurs autres. Ainsi, sans sortir du domaine

de l'art, tout ce qui unit la grandeur à la force ou à l'harmonie, ou à la richesse : les Pyramides, par exemple, le Colisée, un temple superbe, une vaste nef, une colonnade, le *Saint Charles d'Arona*, les grandes peintures de décors, provoque instantanément et chez tous les hommes sans exception le jugement de beauté ; mais beaucoup d'œuvres, et nous en avons déjà reconnu la raison, la *Vénus de Milo*, quelque sainte figure du Pérugin, cent chefs-d'œuvre de la statuaire ou de la peinture, ne provoquent pas instantanément et nécessairement le jugement de beauté chez tous les hommes sans exception, mais chez ceux-là seulement qui se trouvent réunir certaines conditions d'aptitude naturelle à certaines conditions de culture artistique.

Le P. André, dans son *Essai*, dit du *beau* que, *quel qu'il soit, il a toujours pour fondement l'ordre et pour essence l'unité.* C'est ici une quasi-définition seulement, mais très-plausible, et d'autant plus digne d'être prise au sérieux que le P. André passe à juste titre pour l'un des écrivains français qui ont le plus approfondi et le mieux exposé la question du beau. Toutefois, appliquée à la plupart des chefs-d'œuvre de l'art, cette quasi-définition coïncide tout au plus avec deux des éléments qui peuvent s'y remarquer, sans embrasser nécessairement les éléments essentiels et surtout vitaux du beau. Car encore une

fois le beau de l'art peut éclater là où l'ordre ne frappe pas et là où l'unité est violée, tout comme il peut ne se rencontrer nullement là où l'ordre règne et où l'unité est observée scrupuleusement.

Diderot dit que *la notion de rapport constitue la beauté;* ce qui revient à dire qu'une infinité de choses, même les plus vulgaires, les plus ingrates, les plus indifférentes, l'on pourrait presque ajouter les plus laides, nous paraissent belles néanmoins, car combien y a-t-il de choses qui soient indépendantes de la notion de rapport? Et au surplus, appliquez au beau de l'art cette définition de Diderot, de quel usage y sera-t-elle? D'aucun absolument. Enfin, Marmontel, car il me tarde d'en finir avec ces définition manquées, Marmontel proclame que *les trois qualités distinctives du beau sont la force, la richesse et l'intelligence.* A quoi l'on peut répondre que dans la nature comme dans l'art le beau se rencontre constamment sans la force, et la richesse sans le beau, tandis que l'intelligence a tout autant son rôle dans l'utile, dans le juste, dans le bon, dans le mauvais même, que dans le beau.

CHAPITRE IX.

Ce qu'il faut conclure de la nullité et de la diversité de ces définitions.

Il résulte de la nullité radicale de toutes ces définitions que j'ai pourtant empruntées aux écrits d'hommes à la fois éminents et versés dans la théorie du beau, la preuve éclatante de ce que j'ai avancé plus haut, à savoir qu'une définition du beau est impossible. La même conséquence résulte encore, et plus hautement peut-être, de la diversité, du désaccord, de l'opposition même qu'on a pu observer entre ces définitions. En effet, dans tout sujet qui serait seulement abstrait, difficile ou profond, quelque divers de succès que pussent être les efforts tentés séparément pour atteindre à un but commun, ces efforts ne pourraient manquer d'aboutir à quelque conquête partielle : ici aucune ; à des résultats présentant quelque parité ou à défaut quelque analogie : ici aucune ; tout au moins à

des termes offrant entre eux cette sorte d'opposition qui est susceptible d'être discutée contradictoirement : ici, rien de pareil ; ces gens vont l'un d'un côté, l'autre de l'autre, sans se rencontrer jamais : seulement, ils rapportent de leur battue, celui-ci un caillou, celui-là un soliveau, ce troisième une perruche, cet autre un mouton noir, et c'est presque risible de les entendre s'écrier tous à la fois en montrant chacun sa trouvaille :

Ceci est le beau !

Mais si toute définition du beau en général, et en particulier du beau de l'art, est impossible, nous voici par cela seul conduits à en trouver la raison dans la nature elle-même de ce beau, qui devra être telle, qu'elle échappe en effet à l'analyse, qu'elle se dérobe à l'atteinte, qu'elle déborde incessamment et par tous les côtés toutes les définitions qu'on tenterait d'en donner.

Or si, comme nous nous sommes efforcé de le démontrer de bien des manières, le beau de l'art procède directement et absolument de la pensée humaine, tout aussitôt il doit présenter ce caractère essentiel de n'être pas définissable, puisque, procédant directement et absolument de la pensée humaine, il participe par cela même de sa puissance indéfinie, de ses modifications innombrables et de sa liberté illimitée, trois élé-

ments qui ne se laissent en effet ni saisir par l'analyse, ni pincer dans une formule, ni emprisonner dans des mots.

CHAPITRE X.

D'un accord remarquable qui contraste avec le désaccord, remarquable aussi, que nous venons de signaler.

En même temps qu'un grand nombre d'auteurs se sont fourvoyés, ainsi que nous venons de le voir, toutes les fois qu'ils ont voulu hasarder une définition du beau, un grand nombre aussi, et parmi ceux qui sont le plus recommandables par leur savoir, par leur haute raison et par leur profondeur de pensée, se sont rencontrés, bien qu'ayant suivi des chemins très-divers, autour de cette même pensée qu'exprimaient chacun de leur côté, sous différentes formes, Winkelmann, Mengs, Tieck, Wakenvoder, à savoir, que *la beauté suprême réside en Dieu,* ou pour parler dans sa rigueur le langage philosophique, que

le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. Certes, c'est là, en regard du désaccord que nous venons de signaler, un accord d'autant plus remarquable, que les auteurs dont je parle sont arrivés à cette pensée, qui a l'air au premier abord de n'être que l'expression respectable d'un acquiescement pieux mais irraisonné, par le travail seul de leur méditation philosophique et indépendamment de toute considération religieuse.

Et cet accord, il se rencontre non pas seulement entre quelques écrivains des temps modernes, en particulier entre quelques grands penseurs qui ont illustré l'Allemagne par leurs travaux philosophiques, mais, chose admirable, il se remarque entre eux et saint Augustin, entre eux et Platon, qui, dans son dialogue du grand Hippias, établit « que le beau ne doit être cherché dans rien de particulier, dans rien de relatif; que tel ou tel objet peut être beau, mais qu'il ne l'est pas par lui-même, et qu'il existe au delà des choses individuelles un beau absolu qui fait leur beauté. » « Qu'on y pense, » dit à ce propos M. Cousin en commentant ce dialogue, « c'est l'idée seule du beau qui fait que toute chose est belle. Ce n'est pas tel ou tel arrangement des parties, tel ou tel accord de formes qui rend beau ce qui l'est; car, indépendamment de tout arrangement, de toute composition, chaque partie, chaque forme pouvait déjà être belle et serait

belle encore, la disposition générale étant changée. La beauté se déclare par l'impossibilité immédiate où nous sommes de ne pas la trouver telle, c'est-à-dire de ne pas être frappés de l'idée de beau qui s'y rencontre. On ne peut donner d'autre explication de l'idée du beau. »

Enfin, et pour ajouter à ces citations une succincte exposition du système dont la grande pensée qui y est déposée est la clef de voûte, j'emprunte à un écrivain [1], bien capable entre plusieurs de faire cette exposition avec autant de savoir consciencieux que de lucidité concise, les deux pages suivantes :

« Le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. Il est aussi impossible de chercher les caractères du beau hors de la sphère divine, qu'il est impossible de trouver hors de cette même sphère le bon et le vrai absolus.

» Le beau en lui-même n'appartient donc pas à l'ordre sensible, mais à l'ordre spirituel. Il en résulte d'importantes conséquences.

[1] Thierry, 1842. *De l'esprit et de la critique littéraires chez les peuples anciens et modernes.* Cet ouvrage, fruit d'une immense lecture élaborée avec un patient discernement par un esprit judicieux, sincère, calme et désintéressé, mérite d'être dans notre langue le *vade mecum* de quiconque s'occupe des questions d'esthétique. Il existe, à ce que nous croyons, bien peu de livres qui soient aussi féconds en données, aussi sages en appréciations et aussi propres à répandre ou à affermir des principes d'art ou de littérature, justes, larges et élevés.

» Dans sa nature propre, le beau n'est pas variable, car cela seul est variable, qui est relatif, et l'absolu ne peut varier. Plus l'esthétique se tiendra près de cette nature absolue, plus elle puisera ses conseils à la source des attributs mêmes de Dieu; et plus aussi elle consacrera de lois solides, de principes fixes et généraux.

» Descendu de ces hauteurs au milieu du monde sensible, le beau, non pas en lui-même, mais dans ses manifestations, est soumis aux influences extérieures. L'incertitude des jugements naît avec les illusions des sens. Le beau s'imprègne des habitudes individuelles et nationales, des préjugés de temps et de lieu; il souffre de la fausseté des notions que l'ignorance ou la corruption conçoivent du beau et du vrai. Enfin, il faut qu'une étude calme et désintéressée reconnaisse la place où fut son temple, et retrouve la statue parmi les ruines.

» Cette altération inévitable d'un principe pur, tombé dans l'atmosphère sensible, ne doit décourager ni la littérature ni les arts. Mais ils doivent tendre sans cesse à remonter vers le beau absolu, quand ils veulent donner à leurs œuvres une beauté qui ne soit pas factice. Si dans l'expression des affections morales, ou des scènes de la vie physique, ils n'ont pas un regard pour le ciel, qu'ils renoncent à conquérir une gloire durable. Il n'y a point d'habileté descriptive,

point d'analyse rigoureuse qui puisse donner la vie à ce qui ne reposerait pas sur des lois.

» Deux choses seront donc nécessaires dans les œuvres de la littérature et des arts : de la fidélité et du talent dans l'emploi des matériaux que fournira l'ordre sensible; des principes généraux et absolus empruntés à l'ordre métaphysique, qui pénètrent et soutiennent de toutes parts l'édifice, et dont on sente l'action invisible, comme sous les voûtes de pierre d'une église le chrétien fervent sent la présence secrète de son Dieu. »

CHAPITRE XI.

Où l'on s'apprête à quitter ces hauteurs.

Nous voici montés si haut, lecteur, que la tête m'en tourne presque. Et toutefois, avant de redescendre dans cette sphère inférieure du beau de l'art dont je n'avais pas compté sortir, qu'il me soit permis de vous faire part du contentement que j'éprouve à cette heure en reconnaissant que l'obscur petit sentier où je m'étais engagé seul, sans bagage aucun de philosophie apprise ni d'érudition accumulée, me paraît dès ici s'embrancher sur l'unique route où les maîtres justement de l'érudition et les princes de la philosophie se sont rencontrés pour proclamer avec l'accord de la conviction et la certitude des motifs que le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. Car, si, à la vérité, chacun, et moi aussi, n'est que trop disposé à avoir créance en ses idées et foi en ses raisonnements, comment

aurais-je pu néanmoins me fier aux miens, et ne pas croire que je m'étais égaré, s'il m'était advenu de me trouver après beaucoup de chemin isolé toujours, et sans communication possible avec le seul groupe d'esprits qui, dans cette ardue question du beau, soient parvenus à se ranger autour d'une vérité commune? J'éprouve donc du contentement et plus de courage aussi pour achever avec confiance le cours de mon instructive promenade.

Le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. Il n'y a pas longtemps, en particulier, lorsque j'écrivais le chapitre dixième du livre cinquième, que j'acquiesçais à ce dire d'une mystérieuse sublimité, non pas encore en vertu d'une certitude rationnelle, mais en vertu de sa probabilité tellement forte, disais-je, qu'elle n'admet ni le doute ni l'ébranlement. Aujourd'hui, après avoir pénétré plus avant dans la question, il m'arrive ce qui a dû arriver à plusieurs, c'est d'éprouver à la fois une conviction incomparablement plus forte au sujet de l'existence réelle du beau, et une conviction incomparablement mieux raisonnée de n'en pouvoir saisir les éléments essentiels dans rien de particulier, dans rien de relatif; or, ces deux convictions sont les prémisses mêmes qui engendrent pour conclusion rigoureuse que le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu.

Et ici, outre le plaisir, dirai-je de cœur ou d'intelligence, que l'on goûte à reconnaître que le beau, au lieu de n'être qu'un phénomène accidentel, variable, relatif, existe au contraire de son existence propre dans l'infinie perfection du Créateur, que d'augustes et fécondes conséquences se font apercevoir, dont les unes servent de base lumineuse à nos théories, dont les autres nous font considérer sous un aspect à la fois plus vrai et plus élevé les spectacles de la nature et des destinées de l'art! Car, si le beau existe bien réellement de son existence propre, spirituelle, indépendante, supérieure à l'esprit humain et supérieure aux choses de la terre, voici que tombe la recherche éternellement infructueuse de savoir s'il est dans les objets, ou s'il est dans notre esprit, pour faire place à cette vérité incessamment confirmée par l'induction, la preuve, l'expérience, que les objets, loin de le recéler en eux-mêmes, ne lui servent que d'occasion et de symboles..... Voici que se constituent tout ensemble la garantie suprême que l'incessante poursuite d'un beau réel est le magnifique attribut de l'art; la certitude que c'est d'en haut, non d'en bas, que lui viennent le souffle, la lumière et la vie; la conviction enfin que, quelque sujet que soit cet art à déchoir, à s'égarer ou à se corrompre, selon que déchoit, s'égare ou se corrompt cette pensée humaine dont

il procède néanmoins, le beau, indépendant qu'il est de ces oscillations et de ces désordres, demeure immuable et brille éternel au-dessus de l'océan des générations et des âges, pour lui montrer sa route, pour lui signaler ses écueils, et aussi, s'il n'y regarde pas, pour éclairer ses naufrages!

Assurément il ne nous appartient pas de pénétrer plus avant dans cette haute théorie du beau absolu, puisque ce n'est qu'occasionnellement, et parce que nous y avons été conduits par nos propres réflexions sur le beau de l'art, qu'il nous est arrivé d'en entrevoir la grandeur lumineuse et la vérité nécessaire. Mais, pour rentrer dans mon sujet par la porte par laquelle j'en suis sorti, je veux faire remarquer en terminant ce chapitre que, si nous n'avons su et si nous ne saurions trouver jamais ni par nous-mêmes ni par d'autres une définition du beau, cela vient précisément de ce que le beau, hors de la sphère divine, n'étant jamais que relatif, d'une part aucune définition ne saurait en saisir les éléments essentiels dans le relatif, tandis que d'autre part aucune définition ne saurait les embrasser dans l'absolu.

CHAPITRE XII.

Où l'on fait, au sortir du beau absolu, une petite halte.

Ainsi nous ne définirons pas le beau de l'art, mais nous allons en poursuivre la recherche et en compléter l'étude avec d'autant plus d'avantage que, sachant maintenant avec certitude d'où il procède, nous ne risquons plus désormais de nous égarer. Et au surplus, à chaque pas, dans ce qui nous reste à dire, si notre principe est faux, nous devons être arrêté par d'insurmontables obstacles; comme aussi à chaque pas, si notre principe est vrai, tout absolu que nous l'ayons posé, nous devons, d'une marche de plus en plus aisée et facile, arriver au terme de notre course. Mais avant de nous remettre en chemin, ne serait-ce point ici l'heure de faire notre halte accoutumée, et ces fraîcheurs qui parcourent le vallon dépouillé, nous empêcheraient-elles de nous asseoir quelques instants sur ce tronc gi-

sant, pour de là saluer le prochain départ de l'automne.

Qu'elle est harmonieuse, puissante et toujours nouvelle, cette voix toujours la même des saisons de l'année! que de projets elle fait naître, que de rêves elle encourage!... Oui, je vais vous suivre, zéphirs printaniers; oui, je vais vous rejoindre, fleurs embaumées; vous-même feuillages jaunis, derniers soleils, brumes argentines, j'irai, je goûterai votre douceur secrète, et plus rien ne me distraira de votre commerce aimable. Tels sont les vœux, tels sont les songes bien-aimés; puis mille cordages qui retiennent, mille barrières qui s'opposent, et vivre c'est s'agiter toujours; jouir, c'est porter sa charge de rang, d'opulence, de renom ou de pouvoir, quand la paix et l'obscurité d'un asile perdu dans les champs sembleraient être pourtant les gages bien plus assurés d'une saine jouissance et d'un tranquille bonheur.

Et néanmoins, ces vœux, ces songes bien-aimés, à Dieu ne plaise que j'en veuille médire, ils ont au moins la saveur du désir, et ils sont ces leurres de l'espérance, sans lesquels ce sentier qui mène au cimetière serait bien plus triste encore. Car derrière quoi se dérobent pour nous les laideurs du sépulcre, si ce n'est derrière des vœux que notre envie nous fait croire d'un accomplissement possible? De quoi sont brodées ces

gazes trompeuses qui nous masquent la tombe, sinon de vains projets et de songes bien-aimés, et combien y a-t-il de mortels, parmi ceux qui sont arrivés à se conquérir une modeste aisance; qui ne reculent pas l'heure de mourir au delà de quelque plan de vieillesse tranquille dans quelque enclos reculé, loin, bien loin de toutes les agitations renaissantes et de toutes les jouissances tumultueuses dont se compose l'équivoque bonheur de leur âge mûr?

CHAPITRE XIII.

Où l'on se trouve avec deux paysans qui équarrissent une poutre.

D'ailleurs, parfois, un bout de songe se réalise. C'est un impérieux caprice, un loisir inopiné, ou encore le médecin qui vous envoie aux champs, et voici la fête du calme et de la liberté qui s'ouvre pour huit jours, pour un mois! *Doux apprêts, charmants préparatifs!* qu'emporterai-je? de ces poètes lequel choisirai-je pour m'accompagner? De quel cadeau veux-je réjouir mon voisin Jean, ma filleule Marie? Cependant les heures courent, le lendemain est là, et déjà, au bruit des grelots, j'achève dans le fond d'une voiture le sommeil interrompu de la nuit.

Ainsi faisais-je l'autre jour, et, de retour maintenant, je ne me console point d'avoir laissé là-bas les vaches paître, sans que j'y assiste, les derniers gazons des prairies, les petits enfants

transis se faire des feux sur la lisière des champs; les hommes émonder les haies, couper les branches mortes et revenir le soir tout couverts de ramée.... Tous ces soins de la ville, tous ces objets, tous ces plaisirs eux-mêmes, qui accourent à l'envi pour me reprendre à eux, m'inspirent un secret ennui, et chacune de leurs atteintes, en me distrayant de songer à ces campagnes que j'ai quittées, me cause le trouble soudain d'un ingrat déplaisir.

Non loin de mon habitation, tout au haut du mont, il y a une croupe déserte où gisent quelques pièces de bois qu'on travaille pour en couvrir la fruiterie du village. Je ne sais quel attrait, trois et quatre fois le jour, me ramenait dans cet endroit. Après avoir gravi lentement, bientôt je voyais se détacher sur le ciel la figure de deux hommes solitaires, et jusqu'aux coups cadencés de leurs coignées qui troublaient seul le silence de ces lieux, me charmaient comme fait une musique chère et accoutumée. Bonjour, leur disais-je, et pendant des heures, tantôt regardant les copeaux tomber, tantôt promenant mes yeux sur l'une et sur l'autre vallée, j'y contemplais, ici des bruines courant au-dessus des bois les plus voisins, là bas-de pâles rayons éclairant les coteaux dorés; tout au loin, au milieu d'une plaine sombre, des plages de roseaux jaunissants et les flaques scintillantes d'un maré-

cage. Cependant une femme arrive qui apporte le repas des deux hommes, et ceux-ci, posant leur coignée, des débris de leur charpente se font une claire flamme où je reconforte mes doigts engourdis. On cause alors, on s'enquiert à l'envi, on échange des propos sur la récolte, sur les choses du village, sur les présages d'hiver, et l'entretien n'est pas près de finir, qu'entourés de tous côtés par le brouillard, ce n'est déjà plus que l'oreille qui nous signale l'approche d'un chariot qui rampe le long du chemin par lequel je vais redescendre.

Loisirs obscurs, paresseuses heures, d'où vous venait donc cette saveur que je regrette avec tant de vivacité, et pourquoi rien de ces avantages ou de ces commodités que j'ai retrouvés ici ne me semble-t-il valoir ce charme que je goûtais à demeurer sur une croupe déserte dans la compagnie de deux bûcherons?

CHAPITRE XIV.

Où l'auteur s'oublie à décrire sa maison des champs.

Ma maisonnette est en avant du village, adossée au chemin, et ouvrant sur le verger. De là l'on voit les prairies prochaines fuir et se dérober à la vue, à mesure qu'elles descendent d'une pente plus rapide pour aller encaisser les flots bondissants de la Mentua. Mais de l'autre côté de cette rivière le sol se relève en un coteau immense, où les villages, les champs, les forêts, ici échelonnés, là s'entremêlant le long des crêtes fertiles, forment les plus rians paysages. Au delà, les cimes des hautes Alpes ceignent l'horizon d'une chaîne de dômes glacés, et le soir, alors que le soleil s'est retiré depuis longtemps de la contrée, cette chaîne continue de s'empourprer, faisant luire ainsi jusqu'au milieu du sombre crépuscule les splendeurs enflammées du couchant.

Cette maisonnette, elle a été bâtie par notre aïeul, paysan de l'endroit, agrandie par ses enfants, ornée par nous, et les traces s'y voient tout ensemble de sa rustique origine et de nos habitudes de citadins. J'aime ce naturel amalgame d'objets, de meubles, d'appartements divers d'âge et de goûts, qui constatent les accroissements de famille ou d'aisance, sans effacer le souvenir du père grand. Car si, à la vérité, j'ai construit cette galerie, ajouté cette aile, peint en vert ces volets, le four subsiste où il cuisait bon pain; voici sa pendule, voilà son bahut, et aucun tableau ne m'est plus cher à regarder que celui de son arrière-petite-fille, ma jeune enfant, lorsqu'elle s'établit, entourée de joujoux, dans la bergère où je l'ai vu lui-même qui souriait à nos premiers ébats.

Autour et tout près de la maisonnette croissent éparses des touffes fleuries, mais il ne s'y voit point de ceps aux grappes dorées, point de délicats arbustes, car à cette hauteur, où déjà les noyers sont moins nombreux, il faut se contenter de plantes rustiques, et de ces arbres à demi sauvages qui, s'ils ne donnent que des fruits communs, du moins résistent aux hivers et affrontent déjà, tout chargés de fleurs, les gels tardifs du printemps. Aussi, quelques pommiers au branchage anguleux, des cerisiers à l'écorce lisse, bon nombre de pruniers qui resserrent en

faisceaux touffus les tiges extrêmes de leurs courts rameaux, sont-ils les seuls hôtes de mon verger, en sorte que, même aux plus beaux mois, ils ne lui donnent que cette parure villageoise qu'empruntent quelquefois à l'églantier en fleurs les haies de nos jardins. Mais, en revanche, le hêtre, le chêne, le sapin prospèrent à deux pas et s'y agglomèrent en forêts majestueuses, tandis que de toutes parts, le long des chemins, sur l'escarpement des rochers, et souvent jusque vers le seuil des chaumières, je ne sais quelles plantes sans maître recouvrent, bordent, tapissent, jetant en tous sens ici leurs gaules épineuses, là leurs lianes flexibles ou leurs tiges étourdies. Oh! l'aimable société, qui, de quelque côté que je me dirige, m'y accompagne, m'y distrait, ou encore m'y agace de ses innocentes atteintes!

Il y a aussi des poiriers dans mon verger, j'oubliais de le dire, et quand quelqu'un d'eux, épuisé par les ans et mutilé par les orages, fait mine d'aller bientôt périr, un homme l'abat, le découronne de ses rameaux, le coupe en débris; et c'est des plus beaux d'entre eux que j'alimente mon foyer, quand, revenu de la croupe déserte, ou quand, après m'être promené jusqu'au soir dans les champs mouillés, je veux sécher ma chaussure et dissiper l'engourdissement frileux de mes membres frissonnants. Comme il brûle, le poirier! Quelle prompte flamme! Quelle chaude braise!

Et j'admire, heureux et réjoui, cette bienfaisance de Dieu, à laquelle mes bûches de la ville, bien moins riches en éclats inflammables et en petites cavernes embrasées, me portent plus rarement à songer.

Cependant on m'apporte ma lampe, car c'est l'heure de lire mon poète, et je le lis, mais distraitement, à moins que je n'y rencontre, exprimées en vers sentis, mes impressions de la journée. C'est rare; aussi, de crainte d'en affaiblir le charme, bien plus souvent je délaisse le volume, et j'ouvre quelque vieux livre de la maison pour qu'il m'entretienne en langage suranné des histoires d'autrefois, ou encore l'almanach déjà paru, pour qu'il me conte les catastrophes de l'année qui finit, et les pronostics de celle qui va s'ouvrir.

CHAPITRE XV.

Où l'on fait une distinction sans laquelle il n'y a que confusion et obscurité en matière d'esthétique.

Mais faisons trêve à ces tableaux où je me laisse entraîner, et retournons sans plus tarder au beau de l'art. Aussi bien ai-je déjà pu entrevoir que les principes que nous avons établis projettent leur lumière jusqu'au terme de ma route, en sorte que j'ai hâte de m'y engager.

Le beau de l'art procédant absolument et exclusivement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester par la représentation des objets naturels, il en résulte que le beau de l'art doit être étudié *essentiellement* dans cette pensée humaine dont il procède, et *accessoirement* dans cette représentation des objets naturels par laquelle il se manifeste.

De là, une division à notre gré fondamentale

et qui embrassera d'ailleurs le champ tout entier de ce qu'il nous reste à dire. Cette division consiste à discerner d'emblée dans le beau de l'art :

1° Le beau conçu ;

2° Le beau mis en œuvre.

Nous allons, dans la fin de ce livre, nous occuper du *beau conçu;* et nous clorons cet ouvrage par un dernier livre qui aura pour objet *le beau mis en œuvre.*

CHAPITRE XVI.

Où l'on établit qu'il y a une faculté esthétique qui est distincte de toutes les autres facultés, soit par son objet, soit par sa façon de procéder.

Le beau conçu, c'est le beau surgissant dans la pensée de l'artiste, s'y élaborant, s'y complétant, antérieurement à toute réalisation extérieure. Sans doute, en fait, le beau s'accroît encore, s'élabore en outre, se complète en sus, au fur et à mesure que l'artiste le met en œuvre, mais à chaque fois, c'est une conception secondaire qui s'ajoute en s'y confondant à la conception primitive, et ce n'est pas un phénomène nouveau ou d'autre sorte.

Ce beau conçu, ou cette conception du beau, quelque forte ou quelque féconde qu'on se la représente, n'est pourtant essentiellement ni le génie, ni la puissance, ni l'inspiration, ni l'invention elle-même, quand bien même ces ter-

mes, ou quelques-uns de ces termes, dans l'usage qu'on en fait d'ordinaire, servent à la désigner, ou tout au moins l'embrassent dans l'ampleur indéterminée de leur signification. En effet, le génie, la puissance, distincts en cela de la conception du beau, s'appliquent à des conceptions et à des ouvrages qui peuvent n'avoir aucunement pour objet la création du beau; l'inspiration pareillement et l'invention aussi, quoiqu'elles paraissent bien souvent se confondre avec la conception du beau, s'appliquent en outre soit, la première par exemple, à des révélations du vrai ou du juste, soit, la seconde particulièrement, à des choses ou à des travaux qui ont pour objet, non pas le beau, mais le commode, le profitable, l'intellectuel, l'utile. Aucun de ces termes donc n'est essentiellement significatif de cette faculté ou de ce pouvoir de notre pensée qui a pour objet unique la poursuite ou la création du beau.

Ceci est donc un premier point à noter, qu'il faut un mot distinct pour désigner une faculté qui est différente de toutes celles avec lesquelles on pourrait être tenté de la confondre, et ce mot, c'est non pas *les* mais *la* faculté esthétique proprement dite. En effet, cette expression, les *facultés esthétiques*, en impliquant que la conception elle-même du beau naît du concours d'autres facultés, supprime par cela même la fa-

culté distincte et indépendante des autres qui opère cette conception.

Mais la faculté esthétique n'est pas seulement distincte de toutes les autres par son objet, ainsi que nous venons de le voir, elle l'est pareillement par sa façon de procéder, ainsi que nous le verrons tout à l'heure.

En effet, la conception primitive d'un poème, d'un drame, d'une statue, d'une peinture, quelque complexe qu'elle soit ou qu'elle puisse devenir, naît d'un jet, s'illumine d'un rayon, s'enflamme d'une étincelle, et si l'on voit bien que d'autres facultés doivent avoir agi antérieurement pour rendre cette conception possible, tandis que d'autres devront agir postérieurement pour qu'elle puisse être réalisée, l'on n'en conçoit aucune qui s'interpose comme secours médiat, comme outil nécessaire, entre l'acte d'aspirer au beau et l'acte de le concevoir. Bien plus, appelées, interrogées, secouées, pour qu'elles produisent le beau et qu'elles en déterminent la conception, toutes les autres facultés, attention, jugement, abstraction, mémoire, raisonnement, sensibilité, imagination même, demeurent aussitôt muettes ou deviennent aussitôt stériles. C'est ce que savent tous les artistes, tous les poètes, qui d'instinct fuient ces secours-là comme des entraves pour s'abandonner tout entiers au seul recueillement de leur âme enchantée, dès que la concep-

tion du beau vient à y poindre ou à y resplendir. Alors, mais alors seulement, et de plus en plus, à mesure que la conception complétée avance vers sa réalisation artistique, les autres facultés que je viens de nommer aident, concourent, secondent, et ceci librement, spontanément, non pas d'appel ou d'office, mais sans que pour cela aucune, prise à part, ou toutes prises ensemble, puissent être considérées comme l'acte déterminant de la conception du beau, ou, en d'autres termes, comme suppléant la faculté esthétique proprement dite. Ainsi, dans tout poème éclatant, dans tout chef-d'œuvre d'art, je puis, à la vérité, entrevoir, discerner, apprécier le rôle secondaire de chacune de ces facultés, jugement, esprit, mémoire, sensibilité, imagination; mais je ne puis pas m'expliquer, par leur seule force propre ou par leur seul concours simultané, le jet primordial de l'œuvre, son unité psychologique, son état de créature intellectuellement organisée et vivante, son mode non pas seulement inventif, mais individuel de création.

Et vraiment, tout en m'accordant qu'en effet des facultés diverses ne sauraient, ni par leur force propre, ni par leur concours simultané, produire une créature essentiellement individuelle ou une création essentiellement une, voudrait-on recourir à quelque chose de supérieur et qui ne soit pas la faculté esthétique, pour ex-

pliquer le phénomène dont nous nous occupons, à l'entendement, par exemple, ou à l'intelligence, ou au raisonnement, car ici j'aurais peu de peine à faire voir que cette explication-là ou bien n'explique rien, ou encore que, par son impuissance même à rien expliquer, elle milite de toute sa force en faveur d'une faculté esthétique distincte et indépendante. Car l'entendement, l'intelligence, outre qu'ils s'appliquent à toutes autres choses aussi bien qu'à la création du beau, embrassent dans leur signification philosophique des groupes de facultés et non pas des facultés distinctes, en sorte qu'il n'y a pas plus lieu à affirmer qu'à nier comme exclusif leur concours dans les phénomènes de conception ou de création du beau esthétique. Et quant au raisonnement, non-seulement nous nions qu'il entre pour rien dans la conception ou dans la création du beau, mais nous affirmons qu'il leur est parfaitement et directement contraire, ou, en d'autres termes, qu'il les stérilise dès qu'il y intervient, précisément en ce qu'il a pour effet de transformer en syllogismes, c'est-à-dire en actes successifs de l'esprit, ce qui, de sa nature, n'y peut poindre et resplendir qu'à l'état d'acte simultané.

Et indépendamment du sens commun auquel j'en appelle ici, indépendamment encore de cette expérience que chacun a pu faire mille fois, que

lorsqu'il crée le beau par lui-même ou pour lui-même, à quelque degré que ce soit, c'est d'intuition qu'il procède, c'est d'addition, d'agglomération, c'est-à-dire en ajoutant spontanément du beau à du beau, et non pas de déduction, c'est-à-dire en allant de prémisses en conséquences, combien de remarques, d'inductions, de preuves viennent confirmer notre assertion dans tout ce qu'elle a de rigoureux et d'absolu! Quoi! voit-on généralement que les esprits les plus exercés dans le raisonnement logique soient en même temps les plus habiles à la conception du beau, et ne voit-on pas communément au contraire qu'il y a, sinon exclusion entière de l'un par l'autre, du moins distance énorme et presque opposition constante entre ce qu'on peut appeler l'esprit artistique, qui n'emploie que des procédés d'intuition ou de sentiment, et ce qu'on peut appeler l'esprit syllogistique, qui n'emploie que des procédés de déduction et d'analyse? Ne voit-on pas, à prendre les hommes à l'entrée des routes diverses dans lesquelles une vocation décidée les fait quelquefois s'engager, que, s'il y a deux de ces routes qui soient essentiellement distantes et presque opposées, c'est celle, par exemple, des sciences de pur raisonnement, et celle des arts de pure conception esthétique, si bien qu'aussitôt que l'adolescent a donné les signes décisifs qu'il incline vers

l'une des deux, par ce seul fait il devient évident qu'il était entièrement inhabile à suivre l'autre.

En outre, et si notre assertion n'était pas vraie dans toute sa rigueur, comment se ferait-il donc que tous les efforts les plus éclairés et les plus exercés aussi du raisonnement logique fussent hier, aujourd'hui et à toujours impuissants, je ne dis plus pour créer une conception artistique de beauté, mais pour améliorer seulement une conception artistique déjà réalisée et à divers égards reprochable, imparfaite ou manquée? Quoi donc! voici un poème dont les défauts éclatent au point que chacun les voit, les discute, en touche au doigt la cause, et l'auteur, qui les voit lui-même, qui les discute, qui en touche au doigt la cause, ne peut pas néanmoins corriger par le raisonnement ces mêmes défauts dont le raisonnement lui donne la clef, le motif et la cause. Bien plus, s'il y a quelque chose de bon dans son poème, il est obligé de convenir que c'est cela seulement qui a été conçu librement et sans effort, et que, s'il y a quelque chose de médiocre ou de mauvais dans son poème, c'est cela surtout qu'il y a travaillé d'effort, de raisonnement et de calcul! Et tandis que lui, Luce de Lancival, passé maître en fait de règles, de savoir acquis, de traditions aristotéliques, horatiennes ou autres, en un mot, de raisonnements consacrés, vénérés, brevetés, dont

la juste application doit inévitablement conduire tout droit à la conquête du beau, le manque néanmoins aussi sûrement qu'un chasseur en tirant sur sa droite manque une alouette qui vole sur sa gauche, voici quelque débutant, quelque imberbe, cela se voit tous les jours, qui, sans art, sans savoir, sans expérience, sans traditions et presque sans étude encore, vous fait briller du premier coup, et au moyen de cinq ou sept strophes seulement, plus de beau qu'il n'y en a dans toutes les épopées réunies de tous les Luce et de tous les Lancival du royaume! Impossible, ce semble, de ne pas discerner nettement dans ce fait-là, d'une part, l'impuissance esthétique du raisonnement, d'autre part l'existence nécessaire d'une faculté esthétique qui en est absolument indépendante.

En outre encore, à tout raisonnement logique il faut nécessairement un point de départ, par la raison qu'à une conclusion il faut des prémisses. Or, je le demande, dans toute conception, dans toute création du beau, quel est, quel peut être ce point de départ, et où sont les prémisses de la beauté infuse dans un poème sublime, dans une statue ravissante? Je conçois des causes occasionnelles de l'œuvre, des circonstances déterminantes jusqu'à un certain point de son caractère ou de ses attributs, mais je ne conçois aucunement le principe d'où peut en découler

logiquement la beauté, quand bien même, si on me le montre ce principe, j'accorderai aussitôt que du fait seul qu'il existe, cette beauté en découlera nécessairement. Mais, pourquoi insister sur ce point? Ce sont les niais, ou pis encore, ce sont les ânes savants, qui seuls ont pu parvenir à obscurcir ce qui est si évident; ce sont les pères Bossu de tous les pays qui, pour rétrécir un colosse tel qu'Homère jusqu'au point de pouvoir l'embrasser dans le champ infiniment étroit de leur esprit, l'ont préalablement transformé en un détestable petit logicien. Homère, dit le père Bossu, fit ce raisonnement-ci : « Les chefs de la Grèce sont divisés, mais un apologue peut leur démontrer avantageusement que ces divisions sont pernicieuses pour la Grèce, donc je vais leur faire un apologue en vingt-quatre chants. » Et de là l'Iliade. Ce qu'il y a au moins de bon dans cette docte ânerie du père Bossu, c'est justement qu'en assignant pour point de départ à la création de l'Iliade un raisonnement logique déduit après coup de la lecture de l'Iliade, cette docte ânerie met parfaitement en évidence l'entière indépendance des deux éléments qu'elle prétend mettre en relation. En effet, en accordant à ce père Bossu que ce raisonnement d'Homère a bien été la cause occasionnelle de l'Iliade et la circonstance déterminante du caractère et des attributs de ce poème,

l'on se demande encore mieux quel rapport, quel lien, quel point de communication peut-il y avoir entre ce raisonnement et le beau qui éclate dans l'Iliade, et l'on voit encore mieux qu'il n'y en a et qu'il ne saurait y en avoir aucun.

CHAPITRE XVII.

De ce que la plupart ne vont pas jusqu'à discerner la faculté esthétique.

Mais je vais dire quelle est la cause d'erreur, constamment agissante, qui tantôt masque aux regards du plus grand nombre la faculté esthétique proprement dite derrière d'autres facultés qui ne sont que secondaires dans la création du beau, et qui tantôt fait confondre cette faculté esthétique avec d'autres, avec l'intelligence, avec le jugement, avec le raisonnement, par exemple.

Quant à la première de ces deux causes d'erreur, la voici : c'est que dans le beau une fois

réalisé, dans un poème, par exemple, le brillant concours de l'imagination et de la sensibilité nous masque l'action supérieure plus intime et plus cachée de la faculté esthétique elle-même, à peu près comme dans une riche broderie l'éclat des couleurs et la gracieuse souplesse des formes nous masquent le tissu qui en soutient le travail et le dessin qui y était tracé. Et cependant, de même que sans le tissu, sans le dessin, la broderie n'existerait pas, de même sans la conception de beauté, le concours de l'imagination et de la sensibilité se trouvant sans objet, le poème n'existerait pas non plus. Et ceci rend raison d'un fait qui se présente bien souvent, même à ne considérer que les artistes et les poètes; c'est que chez plusieurs l'imagination, la sensibilité existent au suprême degré, sans que pour cela ils puissent s'élever bien haut, parce que la faculté esthétique est chez eux faible; et inversement, quelques-uns, sans que l'imagination ni la sensibilité existent chez eux à un haut degré, atteignent à la gloire durable, parce que la faculté esthétique est chez eux énergique. Si même l'on veut bien se donner la peine de comparer sous ce rapport les artistes célèbres, Dante, Raphaël, Michel-Ange, Shakspeare, Cervantes, Molière et Léopold Robert lui-même, l'on aura bientôt reconnu que, tandis qu'à l'égard de la puissance de conception, ils s'assimilent beau-

coup entre eux, à l'égard de la mesure d'imagination et de sensibilité départie à chacun d'eux, ils diffèrent considérablement, sans que pourtant cette différence qu'ils présentent à cet égard implique une différence proportionnelle dans la mesure de mérite esthétique qui est attribuée à chacun d'eux. Dante, Michel-Ange, Shakspeare offrent, à côté d'une parité remarquable de puissance de conception, une prédominance assez saillante de l'imagination sur la sensibilité. Raphaël, qui s'approche d'eux par la puissance esthétique, ne présente pas plus que Molière une exubérance extraordinaire d'imagination ou de sensibilité, et chez ce dernier comme chez Cervantes, l'esprit, la raison, la bonté semblent plutôt encore être les facultés dominantes. Quant à Léopold Robert, doué qu'il est au plus haut degré de sensibilité, son imagination est plus sage que féconde, plus laborieuse que riche, et encore, dans la crainte qu'elle n'aille empiéter sur sa conception de beauté, la tient-il en bride au lieu de lui lâcher les rênes.

Quant à la seconde des deux causes d'erreur que j'ai signalées, elle provient de ce que si le jugement, l'intelligence, le raisonnement n'ont, à la vérité, aucune part essentielle ou exclusive dans la conception du beau, ils en ont une, et qui est très-réelle, dans l'appréciation du beau une fois réalisé; en telle sorte que nous sommes

incessamment conviés à conclure du jugement, de l'intelligence ou du raisonnement qui jugent le beau, au jugement, à l'intelligence et au raisonnement qui le créent. Ainsi, et par exemple, M. Guizot fait ressortir excellemment quelque part l'art infini avec lequel Shakspeare introduit et fait accepter comme vraisemblable et naturel le merveilleux, c'est-à-dire l'apparition de l'ombre du père d'Hamlet dans la magnifique exposition du drame de ce nom; et, à lire les remarques pleines de justesse et de sagacité qu'il fait à ce sujet, il semblerait presque que Shakspeare n'a été qu'un calculateur habile ou qu'un raisonneur délié. De là, certes, à conclure que, par le seul effort bien dirigé de l'intelligence, du jugement ou du raisonnement, un autre pourrait atteindre au même résultat que Shakspeare; le fossé, quelque profond qu'il soit, est étroit pourtant, et c'est ce qui est cause que plusieurs l'enjambent, mais pour ne trouver de l'autre côté qu'absurdité et déception, et ceci, par les motifs que nous en avons donnés plus haut. Mais à ces motifs viennent s'ajouter en preuve les infructueux efforts de tous les Luce de Lancival de tous les siècles et de tous les royaumes, lesquels, dupes de poétiques basées pour la plupart sur le faux principe que nous signalons ici, se sont jetés, soit dans l'épopée, soit dans le drame, soit dans la peinture, soit dans la sculpture, avec l'idée

que de l'application consciencieuse des préceptes de l'art, de l'emploi des traditions déduites de l'étude des modèles, de calcul enfin, d'habileté, d'expérience, de raisonnement, car c'est là ce que de bien honnêtes gens, et quelquefois de bien habiles, ont appelé l'art, devrait résulter ce qui, par, malgré, avec ou sans les règles, ne résulte jamais que de la puissance de conception, ou, en d'autres termes, de la faculté esthétique proprement dite. Que Shakspeare, arrivé à traiter son exposition d'Hamlet, n'ait entrevu aucun de ces admirables artifices par lesquels il rend naturelle et vraisemblable l'apparition de l'ombre, ce n'est certes pas ce que nous voulons prétendre : il a pu les entrevoir ; il les a entrevus bien mieux encore que M. Guizot; car qui sait mieux que le créateur de quelle chair, de quels os et de quelles fibres est faite la créature pour qu'elle vive et pour qu'elle se meuve pleine de grâce et de beauté? Mais ce que nous voulons dire, c'est que tous ces artifices sont, non pas issus de calcul, d'intelligence, de raisonnement, ou bien chacun pourrait prétendre à en combiner de semblables dans un but analogue, mais dérivés, et dérivés abondamment, comme sans effort, d'une libre et supérieure conception de beauté : celle du drame tout entier d'*Hamlet* dans sa diversité une, et dans son unité complexe.

Aussi, et tout en admettant que dans le beau

une fois réalisé, le jugement, l'intelligence, le raisonnement ont une légitime part d'appréciation, nous n'admettons pas le moins du monde que cette appréciation du beau par ces facultés-là s'étende au delà d'une sphère assez restreinte, et qui est particulièrement celle des choses d'ordonnance, de composition, d'exécution et de procédé; nous n'admettons pas surtout qu'elle ait l'entrée dans le for intime de la conception de l'artiste ou du poète pour la mesurer, pour la peser, pour l'auner par ses procédés propres. Au delà de ce qui, dans les phénomènes du beau de l'art, est accessible à l'intelligence, au jugement, au raisonnement, c'est la faculté esthétique, d'ailleurs si inégalement départie au commun des hommes, qui juge seule la faculté esthétique, d'ailleurs si copieusement départie aux grands artistes; et là se retrouve alors la jouissance pleine, quoique indéfinie ou indéfinissable; le face-à-face du jugement spontané et irréfléchi avec la conception magnifique et spontanée aussi; le motif de dire cela est beau parce que cela est beau, et non pas parce que cela est arrangé, calculé, disposé d'une certaine manière; le mystérieux, enfin, l'illimité, le vaste, qui sont le propre de tout chef-d'œuvre enfanté par l'énergique aspiration d'une pensée créatrice, de tout chef-d'œuvre qui n'est éternellement beau que par cela même que, indéterminé

dans ses contours, lié avec ce qu'il ne fait pas voir, symbole de tout ce dont il n'est qu'une partie, il est infini par ce côté-là, et n'a jamais pu être parcouru tout entier. Et je le demande, qui ne pense pas, qui ne dit pas d'un tableau admirable, d'un poème sublime, d'un *Hamlet*, ou d'un *Othello* de Shakspeare, quelque restreint qu'en soit le sujet : « C'est un monde ! » parce qu'en effet la conception de ce chef-d'œuvre, par son unité, par sa diversité, par son harmonie, par sa profondeur, par sa sublimité, s'élève à tout, descend à tout et touche à tout !

Par malheur, à considérer ce qui se passe dans le monde de la poésie et de l'art, ce n'est pas communément la faculté esthétique qui est appelée à juger la faculté esthétique, et bien au contraire ce sont incessamment l'intelligence et le raisonnement qui, en fait de critique, sortent de leur sphère pour apprécier ce qui n'est pas de leur ressort. De là, et dans tous les temps, outre beaucoup d'injustices courantes, quelques absurdités colossales. Ainsi, l'Académie française décrète, en vertu de considérants tout a fait bien déduits de son règlement dramatique, que le *Cid* n'est pas beau. Plus tard, la *Phèdre* de Pradon est mise, en vertu de très-plausibles raisonnements, au-dessus de la *Phèdre* de Racine. Plus tard, Shakspeare, apprécié à la même mesure, n'est, pendant longtemps en France,

qu'un artiste aussi grossier qu'incomplet; et il faut qu'il ait revêtu cet accoutrement étriqué des règles classiques que lui taille Ducis avant qu'il ose se présenter sur la scène française. Shakspeare, en effet, au point de vue des règles, c'est-à-dire Shakspeare mesuré à l'aune, pesé à la balance, apprécié au trébuchet du raisonnement, et par conséquent indépendamment de la faculté esthétique, non-seulement est un artiste aussi grossier qu'incomplet, mais, ce qui est bien pis encore, il est un artiste au-dessous de tant de pitoyables dramaturges qui ont de plus en plus sagement, de plus en plus irréprochablement, défrayé la scène française vers la fin du siècle passé et au commencement de celui-ci.

Ceci vient de ce que les esprits les mieux doués communément sous le rapport esthétique, portés qu'ils sont par cela même et invinciblement à produire le beau, se détournent de la profession qui consiste à juger; et il en résulte qu'à de rares exceptions près la critique tombe aux mains justement de ceux qui, n'étant pas aptes à produire le beau, sont par cela même peu ou point aptes à le juger. C'est pour cela que la critique, en général, n'a qu'une valeur partielle, relative, toute de circonstance, et que ses jugements sont si souvent erronés ou sans portée. Mais c'est pour cela aussi que la critique des grands artistes, qui est d'ailleurs presque

toute de révélation, est d'ordinaire si fécondante, si précieuse, et qu'un mot d'Horace, par exemple, qu'un portrait d'écrivain ou d'orateur traité par Tacite, qu'une pensée d'un personnage de Shakspeare, qu'un trait échappé à Pascal ou à Molière, ou à Jean-Paul Richter, ou à Schiller, ou à Gœthe, contiennent, dans leur haute généralité, plus d'ampleur féconde, plus de justesse absolue, plus de profondeur lumineuse, que tous les traités pris ensemble des critiques experts, et que toutes les colonnes mises bout à bout des feuilletonistes de profession.

CHAPITRE XVIII.

Où l'on examine quels sont le mode de culture et le mode de développement de la faculté esthétique.

Comme on le voit, il y a une faculté esthétique proprement dite qui détermine la conception du beau. Avant d'étudier le beau dans cette conception elle-même, je veux faire ressortir encore mieux l'existence distincte et indépendante de cette faculté esthétique en examinant son mode de culture et son mode de développement. Ce sujet est en partie facile, en partie délicat.

Ce sujet est facile, en ceci qu'il est aisé de démontrer en premier lieu que ce n'est pas par étude, par analyse, par culture intellectuelle que se cultive et que se développe la faculté esthétique. En effet, si l'étude, l'analyse, la culture intellectuelle, si tous les exercices pratiques et longtemps répétés de langage, de style, de pro-

sodie, lorsqu'il s'agit de poésie; de dessin, de coloris, de composition, lorsqu'il s'agit de peinture, sont bien, comme nous l'avons vu dans le livre précédent, les engins d'acquisition difficile sans lesquels il n'est guère possible d'opérer aucune réalisation extérieure du beau, personne, je suppose, n'en est à croire que ces choses-là donnent ce qu'on appelle le talent ou le génie; en d'autres termes, qu'elles développent la faculté esthétique là où elle n'est pas. Il est d'observation commune, au contraire, et d'opinion proverbiale presque, qu'à celui qui n'a pas la bosse, c'est-à-dire qui n'a pas la faculté esthétique, ni ces choses-là ni d'autres analogues ne sauraient la lui donner. Or, si la faculté esthétique n'était pas distincte et indépendante des autres facultés, elle trouverait, comme toutes les autres facultés, sans aucune exception que je sache, son avantage, plus ou moins grand sans doute, mais certain, à cette culture dont nous parlions tout à l'heure, composée d'étude, d'analyse, d'exercices qui mettent en jeu successivement ou à la fois les forces diverses de l'âme et les procédés variés de la pensée. Du moment qu'il n'en est rien, ce fait seul confirme d'une manière éclatante et l'existence indépendante de cette faculté esthétique, puisque aucune autre ne la supplée, et son mode de développement tout spécial, puisque ce qui cultive ou déve-

loppe les autres, ne la développe ni ne la cultive.

Ce qui est facile encore dans ce sujet, c'est de démontrer en second lieu et inversement que la faculté esthétique se développe par approche, par contact, par imitation directe de beau senti à beau poursuivi, de conception perçue à conception créatrice; c'est-à-dire que le jeune artiste, le jeune poète sont inclinés à concevoir et à réaliser le beau à mesure et pour autant, non pas qu'ils l'étudient, mais qu'ils l'ont senti. S'il m'est ici permis de m'écarter un peu des artistes et des poètes proprement dits, pour aller prendre un exemple chez leurs voisins et amis les historiens de l'antiquité, tous artistes à un haut degré, tous poètes dans une grande mesure, je dirai que ce n'est pas l'étude ni l'exercice qui préparent directement et de loin Thucydide à devenir le plus grand historien de la Grèce, mais que c'est cette lecture que fait Hérodote de quelques parties déjà achevées de son Histoire devant les Grecs assemblés à Olympie; car c'est alors déjà que, âgé de quinze ans à peine, et par conséquent n'étant mûr encore ni d'expérience, ni d'étude, ni de travaux, et bien auparavant que le sujet lui-même de son récit soit né du cours des événements, Thucydide s'enflamme néanmoins par contact, qu'il perçoit néanmoins par initiation toute l'esthétique beauté de son œuvre

future, et qu'il s'apprête à conquérir à force d'études et de travaux de toute sorte les moyens et les matériaux par lesquels seulement il pourra réaliser cette conception anticipée, mais éclatante déjà, forte aussi et qui contient en germe tous les attributs esthétiques de son admirable livre. « *Anch'io sono pittore!* » s'écrie le Corrège en voyant pour la première fois un tableau de Raphaël, et cet *Anch'io* n'est que le cri naïf de l'âme tout à coup illuminée par l'irruption instantanée du charme senti, du ravissement éprouvé, ou, en d'autres termes, du beau perçu. Corrège retourne dans son village, et d'initié il devient maître à son tour, initiateur à son tour.

Ce sont là des exemples brillants, mais qui peuvent sembler, en cela même, exceptionnels. Regardons donc autour de nous. Est-ce le savoir, est-ce l'étude, est-ce l'exercice qui mettent au vrai peintre, au vrai poète, tout jeunes encore et avant qu'ils sachent rien, le pinceau ou la plume dans la main? ou bien n'est-ce pas plutôt et toujours que de la jouissance ressentie à l'occasion d'une lecture, d'un tableau, d'une estampe, ils passent à s'essayer à reproduire cette jouissance? Et au travers de la gaucherie de leurs premiers essais, ne reconnaît-on pas, toujours et invariablement, non pas le modèle, entendons-nous bien, mais le maître chéri, l'enchanteur préféré, l'initiateur auquel on a voué

le culte reconnaissant et passionné de l'admiration, si bien que ses défauts eux-mêmes, on les excuse, on les défend, on les imite? Prenons le peintre fait, le poète adulte, ouvrons la biographie des grands artistes, en est-il un seul entre tous de qui nous ne sachions, ou dans les ouvrages duquel nous ne voyions, comme à l'œil, de quel autre artiste il procède, par qui il fut initié à l'adoration et à la poursuite d'un certain beau, sur quel tronc, jeune ou antique, délicat ou sauvage, lui-même, rejeton encore fut enté pour vivre de sa séve d'abord, et pour s'épandre ensuite en jets luxuriants, en fleurs nouvelles, et en fruits d'autre sorte? Prenons la critique enfin, en est-il qui soit judicieuse, instructive, digne d'être prise en considération si, à propos des poètes et des écrivains, par exemple, elle ne signale, non pas les phénomènes d'imitation en vertu desquels Racine a pris un vers, un tour, une pensée à Quinte-Curce, à Tacite ou à Aristophane, mais les phénomènes plus cachés, et tout autrement importants, en vertu desquels tout poète, tout écrivain à son début et quelquefois durant tout le cours de sa carrière littéraire a procédé, sans d'ailleurs imiter ni quant au sujet ni quant à la forme, non pas d'étude, mais de jouissance; non pas d'analyse, mais d'initiation; non pas de plagiat, mais de secret enthousiasme pour telle sorte de beau qui

l'avait occasionnellement ravi d'admiration ? Est-il d'histoire littéraire, pareillement, qui soit judicieuse, instructive, digne d'être prise en considération si elle ne signale de la même manière comment par le même mode de transmission l'étincelle esthétique partie d'une époque ou d'une contrée est venue embraser une autre époque ou une autre contrée ? Sans doute ce phénomène considéré dans ses seuls résultats se voit aussi pour des choses qui ne sont pas le beau, et les inventions, les idées, les doctrines parcourent aussi le temps et l'espace agissant et réagissant les unes sur les autres ; mais les besoins, les progrès, l'étude, l'analyse, les sciences en sont le véhicule nécessaire et tardif, tandis que le beau, rien qu'en se montrant, subjugue, s'implante et reverdit. Voilà des faits qu'il a été à la portée de chacun d'observer, en voici d'autres qui sont moins des faits particuliers que des lois générales ; et ces lois dérivent directement aussi de ce que la faculté esthétique, distincte et indépendante de toutes les autres, se développe par approche, par contact, par initiation.

Le premier de ces faits, c'est celui en vertu duquel naissent et se forment, dans toutes les branches des beaux-arts, ce qu'on appelle les ecoles. Les écoles, en effet, ne sont que des groupes d'artistes ou de poètes initiés par approche, par contact, à une certaine manière de

concevoir le beau, et elles ne sont rivales ou ennemies qu'en vertu même de ce que ce beau se perçoit, se sent, mais ne s'analyse ni ne se discute, ou bien depuis longtemps il n'y aurait plus dans la peinture et dans les lettres que des tendances peu diverses et des écoles de moins en moins nombreuses. Les écoles, au contraire, tendent sans cesse à se multiplier en se divisant à l'infini, et elles offrent ce phénomène constant d'une multiplication et d'une diversité perpétuelles précisément parceque si, d'une part, le beau que chacune initie par approche tend incessamment à s'épandre, d'autre part, l'individualité propre à chacun des initiés, à mesure qu'elle se développe inévitablement, tend sans cesse à diversifier les manifestations de ce beau.

Le second de ces faits, plus vaste et plus général encore, c'est le mode de propagation que suit le beau à le considérer dans l'universalité des faits qui s'y rattachent : dans l'histoire de l'art, par exemple. Ici comme chez les individus et selon la même loi absolument, toute nation, toute époque, parmi celles qui ont laissé des monuments d'art et de poésie, procède, quant au beau du contact avec un beau antérieurement réalisé, et qui vient à être senti, perçu, adoré ou plus tôt, ou plus tard, pour être modifié, transformé, affranchi ensuite ou plus ou moins, si bien qu'en ce qui nous concerne, nous, Eu-

rope moderne, et quelque différentes que puissent paraître nos œuvres d'art d'aujourd'hui, des œuvres d'art de l'Égypte ou de l'Inde antique, il serait plutôt laborieux que malaisé de remonter par des sentiers toujours continus sur la trace qu'a suivie jusqu'à nous la propagation du beau à partir de ces foyers lointains où il resplendit de ses premières lueurs. Et ce qu'il faut remarquer c'est que cette propagation n'est jamais si intense et si rapide que quand elle est irraisonnée, indiscutée, toute de perception admirative et point encore d'étude analysée. Sans doute le dix-septième siècle en France a été, quoique imitateur des anciens, esthétiquement puissant, fécond, admirable; mais qu'est-ce encore qu'un Racine, qu'un Boileau, qu'un Corneille même, poètes déjà trop critiques, et de qui le docte enthousiasme des Grecs et des Latins est déjà trop raisonné, en face d'un Dante ou d'un Shakspeare, deux simples sublimes s'agenouillant pleins de foi devant quelques rayons égarés de beau antique, qui, au travers de la poussière scolastique, sont parvenus jusqu'à leurs regards; en face du premier surtout, qui, sans songer le moins du monde à imiter ce Virgile à ses yeux pourtant si incomparable, fait mieux encore, se le donne pour ami, pour guide et pour inspirateur durant son long voyage au travers des trois royaumes? L'enivrement du beau,

alors, et non pas la connaissance et l'analyse des procédés du beau, le possède tout entier, et c'est enthousiaste, passionné, enflammé, c'est le regard amoureusement projeté sur l'antiquité, cette autre Béatrix de sa pensée, que, s'engageant dans des chemins tout nouveaux, il conçoit, il crée la Divine Comédie, ce splendide monument du beau chrétien; que, plus puissant sans contredit que son maître Virgile, il est, dès le treizième siècle, et en pleine barbarie encore, l'Homère de la poésie moderne!

Mais ce qui est délicat dans ce sujet, c'est de décider si le mode de développement que nous venons d'assigner à la faculté esthétique est réalisable pour chacun; c'est-à-dire si un homme peut acquérir le développement de la faculté esthétique par le seul fait qu'on le met en contact avec le beau, ou bien si c'est qu'ayant déjà cette faculté esthétique il en résulte que, mise en contact avec le beau, elle se développe. Nous ne trancherons certes pas cette question. Mais tout ce que nous pouvons en dire, c'est que, hautement contraire d'ailleurs à toute doctrine du fatalisme des facultés parce que nous n'en saurions pas nommer une seule d'entre les autres qui n'ait été mille fois, sous nos yeux de père, d'instituteur ou de professeur, l'objet d'un développement plus ou moins grand, mais prévu et opéré par des moyens connus d'avance, il

nous est arrivé souvent de douter qu'au contact, tout aussi bien que par l'étude du beau, la faculté esthétique fût susceptible d'être développée, là où elle ne nous avait pas paru déjà s'être manifestée d'elle-même avant ce développement. Nul homme sans doute n'est dépourvu de cette faculté, nul enfant surtout en ce qui tient aux choses d'éclat, de grandeur, de symétrie, de procédé, d'exécution, de rareté précieuse et d'autres encore; mais nous parlons ici de la faculté esthétique uniquement au point de vue de l'art, et c'est dans ce sens seulement que doit être comprise notre observation. Il y a plus, les enfants qui sont sensibles plus que d'autres à ces choses d'éclat, de grandeur, de symétrie ou de procédé nous ont toujours paru être les plus ingratement doués relativement au beau artistique proprement dit, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le faire pressentir dans mon chapitre sur les petits bons hommes. Et pour ce qui est de ceux qui, par cela même qu'ils reçoivent une éducation libérale, sont mis pendant plusieurs années de leur adolescence en contact habituel avec le beau, communément ce contact, tout en ornant leur esprit, tout en ayant mille avantages indirects qu'il n'entre point dans mon objet de considérer ici, n'opère aucun développement de leur faculté esthétique; un, deux seulement, sur des groupes annuellement renouve-

lés d'une trentaine d'adolescents, devancent d'emblée tous leurs camarades sous ce rapport; mais ce sont ceux-là justement chez lesquels la faculté esthétique s'était déjà auparavant manifestée spontanément.

Une autre observation qui est à la portée de tous ceux qui ont eu à s'occuper de l'instruction classique dans ses divers degrés, vient encore confirmer ce que nous hasardons ici au sujet du développement de la faculté esthétique. C'est celle-ci. Tant que dans les colléges, par exemple, ce développement est tenté par voie d'analyse et par procédés de mémorisation, l'on voit communément les enfants qui seront plus tard les plus ingratement doués sous le rapport esthétique, se distinguer et remporter des prix, tandis que les enfants qui seront plus tard les mieux doués sous ce même rapport sont communément distraits, négligents, très-inégalement appliqués, moralement exclus du prix par anticipation, écoliers bien médiocres, sinon mauvais, dit le régent. C'est que, en tant que la faculté esthétique se développe par contact, et non pas par étude analytique, la leur ne trouve aucun secours, aucun appel dans cette façon de procéder; en sorte qu'ils demeurent indifférents, inoccupés, ou plutôt occupés déjà de tout autre chose que de ce qui est la mesure sur laquelle les juge le régent, à savoir de quelques lueurs de beau entrevues

çà et là dans Tite-Live ou chez Virgile. En revanche et inversement, à mesure que dans les degrés supérieurs d'instruction l'étude des classiques s'élève et s'affranchit de plus en plus des procédés d'analyse et de mémorisation, les rôles changent du tout au tout : ceux qui étaient les premiers, littérairement parlant, deviennent les derniers, et ceux qui étaient les derniers deviennent les premiers. C'est que en tant que la faculté esthétique se développe par contact, et non pas par étude analytique, ceux-ci trouvent de mieux en mieux la pâture qu'il leur faut, tandis que ceux-là la trouvent de moins en moins; en sorte que pour reconquérir leur supériorité relative, il faut qu'ils changent de domaine, et qu'abandonnant la littérature, ils se portent, les uns du côté des sciences exactes ou philosophiques, les autres du côté de la philologie ou de l'érudition, toutes choses auxquelles conduit en effet à différents degrés la culture de l'esprit par voie d'étude analytique. Preuve de détail, induction, si l'on veut, mais induction qui tend bien directement à établir qu'en effet la faculté esthétique, au contact tout aussi bien que par l'étude du beau, ne paraît pas susceptible d'être développée chez tous les esprits, comme il en va de la mémoire, de l'attention, de l'abstraction, de l'imagination, de la sensibilité elle-même, mais chez ceux-là seulement

où elle s'est manifestée antérieurement à toute culture.

Quoi qu'il en soit à cet égard en particulier, je conclus de l'ensemble des trois chapitres qui précèdent, qu'il y a une faculté esthétique distincte de toutes les autres, soit par son objet, soit par sa façon de procéder; que deux causes d'erreur toujours agissantes et que j'ai indiquées, ou nous la masquent ou nous portent à la confondre avec d'autres; qu'au delà de certaines limites assez restreintes, cette faculté est aussi bien celle qui juge le beau que celle qui le produit, et qu'enfin, point très-important, elle ne se développe pas par étude, par analyse, par culture intellectuelle; mais bien par approche, par contact, par initiation de beau senti à beau poursuivi; de conception perçue à conception créatrice.

CHAPITRE XIX.

De trois attributs primordiaux qui sont propres à la conception du beau.

Cette faculté esthétique dont nous venons de reconnaître à la fois et l'existence distincte et le mode tout spécial de développement, c'est celle qui détermine dans l'art la conception du beau. Puisque, quant au beau lui-même, il n'y a pas lieu à ce que nous en puissions saisir l'essence, c'est cette conception elle-même que nous allons étudier dans les attributs qui lui sont propres. Ce sujet est essentiellement psychologique; aussi notre effort consistera-t-il tout entier à faire en sorte de n'y insister que le moins longtemps possible, et pour autant que nous croirons y voir à peu près aussi clair qu'en plein midi.

Et pour procéder diligemment, voici d'emblée les attributs que nous donnons comme étant propres à toute conception de beau engendrée

par la faculté esthétique. Ils sont au nombre de trois, la simultanéité, l'unité et la liberté.

La simultanéité est l'acte psychologique en vertu duquel le poème, le tableau, la statue apparaissent chacun simultanément et dans leur ensemble, non pas successivement et par parties devant la pensée.

L'unité est l'acte psychologique en vertu duquel le poème, le tableau, la statue apparaissent chacun devant la pensée, non pas à l'état de parties simplement agglomérées par juxtaposition et pouvant indifféremment être changées en elles-mêmes, distraites du tout ou déliées l'une de l'autre; mais à l'état de membres intégrants, dépendants ou nécessaires, d'un tout, ou plutôt d'un être qui est la conception elle-même.

La liberté est l'acte psychologique en vertu duquel le poème, le tableau, la statue peuvent se compléter, s'enrichir, s'étendre, se modifier indéfiniment et dans tous les sens, au gré de la nature, de l'ampleur ou de l'énergie de la conception elle-même.

Voilà les trois attributs que nous donnons comme étant propres à la conception du beau, attributs, disons-nous, et non pas essence, mais auxquels il faut remonter nécessairement si l'on veut se rendre raison des phènomènes que présente le beau une fois réalisé. En particulier, le cours des chapitres nous amènera à reconnaître

que la lutte qui s'établit plus tard au moment de cette réalisation du beau, c'est-à-dire au moment de manifester extérieurement par la matière et par les procédés qui façonnent la matière, cette conception encore toute psychologique du beau, a constamment pour objet d'empreindre autant que possible l'œuvre réalisée de ces trois attributs primordiaux de la conception, simultanéité, unité, liberté.

Mais ce qu'il faut remarquer dès ici, c'est la relation qui existe entre ces attributs saisis ainsi dans le for même de la conception. Cette relation est si intime que sans cesser d'être divers, ils se confondent néanmoins en une puissance unique, et que retrancher l'un, c'est en quelque sorte annuler les deux autres. Que deviennent en effet la simultanéité et l'unité sans la liberté, sinon des forces enchaînées et par conséquent inactives? Que deviennent l'unité et la liberté sans la simultanéité, sinon des forces sans yeux et par conséquent aveugles? Que deviennent enfin la liberté et la simultanéité sans l'unité, sinon des forces sans direction, par conséquent incapables de concourir? Magnifiques attributs donc que ceux-là, dont chacun est une force distincte, inhabile à la vérité par elle seule, mais d'ordre supérieur, néanmoins, et dont l'ensemble est une puissance de l'âme à la fois directrice, clairvoyante et active.

Du reste, ces attributs que nous donnons comme étant propres ou essentiels, si l'on veut, à la conception du beau, nous ne les lui conférons point comme exclusifs, car ils concourent certainement, plus ou moins, mais partiellement, dans plusieurs des opérations de la pensée, l'abstraction, l'imagination, la mémoire, le jugement, d'autres encore. Mais ce que nous voulons faire remarquer, c'est, d'une part, qu'ils concourent nécessairement et ensemble dans la conception du beau, et d'autre part que, en confirmation de ce que nous avons dit plus haut, s'il est une opération de la pensée pour laquelle ils concourent peu ou incomplètement, c'est le raisonnement logique. La liberté en effet y est nulle puisque ni les prémisses ni la conséquence ne la comportent. L'unité y est nulle, puisque tout syllogisme suppose un syllogisme antérieur et un syllogisme postérieur, en telle sorte qu'il est fragment et non pas tout; enfin la simultanéité qui est nécessaire jusqu'à un certain point pour saisir d'un seul regard l'ensemble et les parties d'un raisonnement, y est réduite presque aux fonctions pures et simples de la mémoire. Faut-il s'étonner en voyant les attributs du raisonnement logique et les attributs de la conception du beau, si distants ou du moins si parallèlement indépendants les uns des autres, que la faculté

esthétique et le raisonnement soient en effet deux sphères absolument différentes, et en quelque sorte les deux pôles opposés de l'esprit?

CHAPITRE XX.

Où l'on assigne leur valeur et leur place relative à l'ordre, à la variété, à la proportion et à l'harmonie.

La distinction que nous venons de faire des attributs propres à la conception du beau écarte, mais pour les remettre à leur vraie place, certains caractères du beau que les uns ont confondu avec son essence même, que les autres ont pris pour ses attributs propres. Je veux parler de l'ordre, de la variété, de la proportion et de l'harmonie.

L'ordre est non pas l'unité elle-même, mais le résultat direct ou, si l'on veut, l'attribut nécessaire de la liberté. La liberté donc le comporte et l'embrasse : c'est aussi un attribut dérivé, par conséquent secondaire.

La proportion n'est ni l'unité ni la simultanéité elles-mêmes, mais le résultat direct ou, si l'on veut, l'attribut nécessaire de l'unité et de la simultanéité combinées. Car il ne peut pas y avoir simultanéité de parties sans que l'unité y introduise la proportion, et inversement il ne peut pas y avoir unité entre les parties, sans que par cela même leur simultanéité n'engendre la proportion. C'est donc aussi un attribut dérivé, par conséquent secondaire.

L'harmonie enfin est le résultat composé de l'ordre et de la proportion se combinant ensemble sous la puissante action de l'unité. C'est donc un attribut dérivé de plus loin, et par conséquent plus secondaire encore que les trois autres attributs dont nous venons de fixer la valeur et la place relative.

CHAPITRE XXI.

Où pareillement, et pour n'y pas revenir, l'on assigne leur valeur et leur place relative à la force, à l'éclat, à la grandeur et à la richesse.

Si l'ordre, la variété, la proportion sont déjà comparés à la simultanéité, à l'unité et à la liberté des attributs secondaires de la conception du beau, la force, l'éclat, la grandeur, la richesse ne sont plus, quant à cette conception, que des attributs accidentels.

La force est un terme qui devient vague quand l'on veut le saisir dans son sens de plus haute généralité, comme il convient de le faire ici; mais de quelque manière qu'on s'en fixe la valeur, il n'en demeure pas moins évident que, dans une foule d'œuvres d'art, le beau se rencontre indépendamment de la force. Qu'a donc à faire la force dans une églogue de Virgile, dans une Madone de Raphaël, dans trente-six sujets de la statuaire antique?

L'on peut en dire autant de l'éclat, de la grandeur, de la richesse, sans qu'il soit seulement besoin de changer d'exemples. Fréquemment ils se rencontrent dans les productions de l'art, et ils y concourent comme éléments de beauté ; fréquemment aussi ils ne s'y rencontrent pas, et le beau s'y exprime sans leur concours. Ce sont donc bien des attributs accidentels de la conception du beau.

CHAPITRE XXII.

De la simultanéité envisagée comme un attribut propre de la conception du beau.

En fait, dans la conception du beau, la simultanéité n'est d'ordinaire ni complète, ni instantanée; c'est-à-dire que Michel-Ange n'a pas vu tout entière, d'un seul regard soudain de l'âme, sa composition du *Jugement dernier;* mais il est probable, au contraire, qu'autour de groupes principaux se sont formés dans sa pensée et par voie de libre agglomération, des groupes secondaires, incessamment modifiés et complétés durant tout le cours du travail de conception proprement dit, et de moins en moins, mais toujours, jusqu'au dernier terme de l'exécution de l'œuvre.

Mais il n'en est pas moins vrai que sans le phénomène psychologique de la simultanéité, au moyen duquel la conception du beau reçoit dans

l'âme elle-même une réalisation anticipée, il est impossible d'admettre que cette conception puisse tendre à se manifester extérieurement, ou en d'autres termes, que l'artiste existe. Car, où est ailleurs et son moyen d'arriver à une réalisation du beau et, bien mieux encore, son mobile pour s'essayer à cette réalisation? Quant au moyen, procédera-t-il, indépendamment de toute vue anticipée du beau, par voie d'essai, de trouvaille, d'induction, de déduction, d'hypothèse? Il est trop évident que cette méthode, qui convient à certaines sciences, n'est d'aucun emploi en ce qui concerne le beau de l'art, et l'on ne connaît pas, que je sache, un seul beau poème, une seule belle peinture qui, même par cas fortuit, en ait été le fruit. Quant au mobile, où le chercher ailleurs que dans cette même vue anticipée du beau? Et voit-on, en effet, que jamais un peintre ou un poète commencent un tableau ou un poème sans qu'auparavant ils y aient été portés pour l'avoir vu plus ou moins par l'esprit, dans sa simultanéité d'éléments principaux; que Michel-Ange ait aucun motif de se mettre à sa composition du *Jugement dernier* autre que celui d'en avoir entrevu par l'esprit et dans leur simultanéité aussi les éléments principaux de beauté? Assurément non. Il n'y a dans ce cas-ci qu'un seul principe qui puisse paraître expliquer à la fois et le moyen et le mobile de l'artiste,

c'est le principe d'imitation, et encore ne peut-on tenter de l'appliquer qu'au peintre. Son moyen alors c'est l'imitation; son mobile, c'est d'imiter. Mais nous avons vu ce que vaut ce principe dès qu'il s'agit de s'en servir pour expliquer un seul et le plus petit des phénomènes de l'art; en sorte que nous n'y reviendrons pas.

Ce n'est pas, entendons-nous bien, que la simultanéité à elle seule pose le beau devant l'esprit, mais elle seule rend possible qu'il s'y pose; car sous quelque forme que nous le concevions, le beau est composé de parties, et ces parties sont en relation; or comment concevoir que si elles apparaissent par succession, au lieu d'apparaître d'ensemble, le beau ne soit pas, par cela même, non pas seulement altéré, mais détruit? C'est impossible. Aussi est-il à croire que l'inégale puissance de simultanéité chez les artistes constitue en effet un des éléments d'inégalité qu'on peut remarquer entre eux, parce qu'elle ne peut pas ne pas être d'un prodigieux concours dans la conception des œuvres d'art, grandes, vastes et en même temps complexes.

Mais il y a plus : cette puissance de simultanéité, en complétant davantage la vue anticipée du beau pour un esprit donné, non-seulement l'enflamme et y détermine, avec l'inspiration et la verve, le courage aussi et la persévérance, mais encore elle double la puissance de cet autre

attribut, l'unité, en ce qu'il s'applique d'emblée et d'un jet plus heureux à un plus grand nombre de parties; comme elle féconde pareillement cet autre attribut, la liberté, en ce qu'il agit, se meut, raisonne, là où rien encore ne le limite, ne l'empêche ni ne l'étreint, toutes choses qui tournent nécessairement au profit de la conception de beauté et de sa réalisation future. Plus au contraire est incomplète cette puissance de simultanéité en vertu de laquelle s'opère la vue anticipée du beau, moins la puissance d'unité et de liberté s'exerce avec avantage au profit de la conception de beauté, et moins par conséquent aussi cette conception a d'essor, d'ampleur et de force.

Du reste, cette puissance de simultanéité peut être inégale, nous en convenons, chez des artistes d'ailleurs également éminents, aussi tandis que l'on en rencontre chez qui elle est telle, qu'elle leur sert à élaborer par l'esprit et préalablement à tout travail d'exécution des conceptions de beauté très-vastes et très-complexes, l'on en voit d'autres au contraire qui, moins bien doués sous ce rapport et n'entrevoyant qu'à demi ou par portions plus ou moins considérables leur conception de beauté alors même qu'elle est forte et opiniâtre, mais parce qu'elle est voilée encore, recourent pour la compléter à des procédés d'essai et de tâtonnement, esquissant, ef-

façant, modifiant, ôtant, ajoutant, jusqu'à ce qu'ils aient obtenu et vérifié pour l'œil du corps ce qu'ils n'avaient pu obtenir et vérifier qu'imparfaitement pour l'œil de l'esprit. Tel était, nous le croyons, le cas de Léopold Robert, et c'est assez dire que, si la conception existe réellement, peu importe au fond par quel procédé direct ou médiat on parvient à en obtenir la simultanéité de vue. Il y a plus : une puissance trop prompte de simultanéité n'est pas toujours au profit de la plus haute donnée du beau, parce qu'elle peut comporter quelque précipitation, tandis qu'une puissance moindre de simultanéité, à la condition que la conception soit opiniâtre et forte, exige tels procédés laborieux, tels tâtonnements intelligents, telles reprises multipliées qui, tout en complétant la simultanéité de vue, tantôt amendent, tantôt ajoutent, et vont saisir plus avant les éléments d'une beauté plus intime et plus achevée.

Mais si maintenant nous descendons d'échelon en échelon jusqu'au terme extrême où cette puissance de simultanéité est nulle, nous trouverons des peintres, par exemple, qui, n'ayant aucune vue anticipée du beau, ne parviennent à le réaliser, dans une infime mesure, qu'en le calculant, qu'en le combinant, qu'en l'arrangeant par essai et par tâtonnement aussi, pour n'en être guère que les copistes ou les ouvriers

après qu'ils l'ont ainsi réalisé en quelque sorte matériellement devant leurs yeux. Des peintres même, dits d'histoire, en sont quelquefois logés là, qui, munis d'un sujet, d'une donnée, Henri IV ou madame de Maintenon, ou autre chose, un peu à l'aide du mannequin, de groupes qu'ils arrangent et font poser devant eux, de panaches, de costumes, de meubles qu'ils savent copier avec talent, parviennent à réaliser, non pas une conception anticipée de beauté qu'ils n'ont pas eue, mais quelques traits cependant de beauté ; sans quoi, ils ne compteraient pas même au nombre des artistes. En effet, il se peut encore que leur dessin soit senti, qu'il y ait du goût dans leur composition, de la finesse, de la grâce ou du mystère dans leur coloris ; à cause de cette part de beau pour laquelle ils ont contribué personnellement, ils sont encore des artistes, et quelquefois des artistes estimables. Mais il n'en est pas moins vrai que faute d'avoir été le fruit d'une conception de beauté active, libre et directrice, leur œuvre est manquée au point de vue de son objet, qui était d'être une production poétiquement historique, originalement belle, empreinte d'une unité de pensée, d'expression, de caractère, et non pas seulement d'une unité d'arrangement, de calcul, d'exclusion; d'une liberté créatrice, et non pas d'un assujettisse-

ment complaisant à tous les secours directeurs de l'imitation.

L'attribut de simultanéité est donc d'une haute valeur quant à la conception du beau, puisqu'il est à la fois le moyen et le mobile par lequel cette conception tend à se manifester extérieurement. A la vérité il est pour les deux autres attributs, l'unité et la liberté, plutôt encore fécondant, et de secours, que corrélatif en puissance esthétique, c'est-à-dire, qu'il concourt encore plus à faciliter et à faire éclore la conception du beau qu'il n'y ajoute directement des éléments de beauté; néanmoins il est difficile de n'y pas voir le principe même de quelques-uns de ces éléments. Car la simultanéité, en tant qu'elle évoque par groupes, par assemblages, et enfin par ensembles, apporte à la conception de l'éclat, y multiplie les rapports, y imprime l'harmonie, en dessine les contours et en fonde l'ordonnance, toutes choses que ne font essentiellement ni l'unité ni la liberté considérées à part.

Mais remarquons avant d'en finir sur ce sujet qu'après avoir reconnu l'impuissance esthétique du raisonnement logique, nous voici sur la voie de reconnaître les forces psychologiques qui la suppléent dans la création du beau; car, à n'envisager que cet attribut propre de la faculté esthétique, la simultanéité, l'on conçoit déjà que tel

esprit qui en serait doué exclusivement, mais à un haut degré, se créerait pour lui-même par voie d'évocation et de juxtaposition de groupes et d'assemblages plus de beau, sans aucun doute, que ne pourrait s'en créer par voie de déduction tel esprit qui serait exclusivement, mais à un haut degré aussi, doué de la faculté logique. La nature, le monde, ne nous offrent à la vérité l'exemple d'aucun de ces départs exclusifs de facultés; mais ils nous offrent sans cesse, sous la forme de contrastes moins tranchés des exemples d'hommes dont les uns, admirables logiciens, sont d'une incapacité esthétique radicale, au point qu'ils ne sauraient pas seulement, de quelques cartes à jouer, se dresser un petit château ayant un fronton et deux ailes; dont les autres, radicalement nuls ou ineptes en ce qui concerne le moindre raisonnement à faire, à suivre, ou à saisir, au point qu'ils ne sauraient jamais ni se démontrer à eux-mêmes ni se faire démontrer par d'autres que la somme de deux angles adjacents est égale à deux angles droits, et qui savent pourtant concevoir, imaginer, exécuter avec autant de facilité que de talent de petits navires, par exemple, avec toute leur élégance de coupe, des palais, des temples dans toute leur proportion ornée; des ouvrages, en un mot, dont l'exécution, quelque compliquée qu'elle soit, leur est néanmoins accessible, par

ses côtés esthétiques justement, c'est-à-dire de conception, de compréhension simultanée, alors même qu'elle leur est fermée par ses côtés de théorie apprise ou de raisonnement appliqué.

Mais il y a plus, nous pensons que la puissance de simultanéité est cette force de l'esprit qui introduit quelquefois l'élément esthétique dans des ouvrages mêmes de raisonnement pur. Ainsi, tandis que le logicien qui n'en est pas doué ne sait que suivre, indépendamment de toute idée d'ordonnance, de symétrie, de proportion, l'étroit sentier que lui fraie la déduction ; le logicien, au contraire, qui en est doué en vertu même de ce qu'elle pose devant son esprit des groupes et des assemblages d'ailleurs strictement enchaînés par les liens de déduction, sait disposer ces groupes, assortir ces assemblages, de telle façon que, sans cesser d'être unis, ils soient néanmoins arrangés avec proportion, équilibrés avec symétrie, en un mot assujettis à une belle ordonnance. Ici je ne peux pas citer des exemples, parce que j'ai eu trop peu de commerce avec cette sorte d'auteurs; mais j'entends communément ceux qui en parlent devant moi, et alors même qu'il s'agit de mathématiciens purs, non-seulement faire entre ces auteurs-là des différences sous ce rapport, mais prononcer souvent le mot de beau ou de beauté à l'occasion de la manière dont ils ont

ordonné leur livre. Or, nous pensons qu'ici, où la liberté est nulle évidemment, où l'unité est nulle aussi, en ce sens que d'une part elle n'est que logique et que d'autre part sous cette forme elle ne peut pas ne pas être, c'est la simultanéité, cet attribut propre de la conception du beau, qui est la force de l'esprit au moyen de laquelle l'élément esthétique proprement dit intervient jusque dans les œuvres de raisonnement pur.

CHAPITRE XXIII.

De l'unité envisagée comme l'un des attributs propres de la conception du beau.

Je passe à l'unité, qui est le second des attributs propres de la conception du beau, à considérer l'ordre dans lequel je les ai énumérés, mais qui est le premier peut-être en importance. Car c'est ici une force à la fois ordinatrice, multiple, et qui a ce caractère particulier de varier non pas seulement de puissance, mais de nature aussi avec les individus ; si bien qu'elle imprime à toute conception de beauté, non-seulement son monde intime d'ordre et de relation, mais aussi son caractère propre ou pour parler plus clairement son sceau essentiel d'individualité.

Mais ce peu de mots que je viens de tracer soulèvent déjà une question bien grave et bien difficile : c'est à savoir s'il ne conviendrait pas de séparer l'unité de l'individualité, pour en faire deux attributs distincts de la conception du

beau, au lieu de les confondre en un seul, et de dire, par exemple : l'unité est le mode d'ordre et de relation en vertu duquel toute conception de beauté forme un tout, et l'individualité est le sceau du moi imprimant à ce tout son caractère distinct.

Sans vouloir pour cela méconnaître le sens ordinaire du mot unité, qui s'applique en effet avec justesse aux choses d'ordre et de relation dans la critique des ouvrages de l'art, en telle sorte qu'on a raison de dire à ce point de vue qu'un ouvrage où se remarquent des lacunes d'ordre et des défauts de relation manque en cela d'unité ; cependant, comme notre objet est ici de rechercher quels sont les caractères essentiels de l'unité esthétique proprement dite, et que nous ne saurions rencontrer ces caractères essentiels dans l'unité envisagée comme un simple mode d'ordre et de relation, c'est ce qui nous porte à trancher d'emblée cette question grave et difficile dans le sens que nous avons déjà indiqué, à savoir, que l'unité et l'individualité ne sont pas deux attributs distincts de la conception du beau, mais un seul et même attribut, composé, si l'on veut, de deux forces combinées, mais néanmoins inséparables.

Voici à l'appui de cette solution, et avant que nous entreprenions de la fonder sur des arguments plus directs, quelques préludes destinés à

la faire paraître dès l'abord au moins plausible.

Quand, pour étudier ce qui fait d'un ouvrage d'art un tout, l'on remonte jusqu'à la pensée elle-même de l'artiste, est-il possible d'y concevoir distinctes et agissant séparément telles ou telles facultés dont la fonction est de déterminer l'ordre et d'apprécier des relations, et le moi lui-même qui détermine au même instant le caractère de ce tout et son individualité propre, c'est-à-dire son organisme même, c'est-à-dire, en dernière analyse, son mode plus complet encore, plus spécial, plus intime d'ordre et de relation?

Virgile a donné une irréprochable unité à sa fable de l'Énéide en ce sens qu'il a tout enchaîné, faits naturels et faits merveilleux, événements qui concourent comme événements qui font obstacle à l'accomplissemement d'un seul et unique événement, l'établissement d'Énée en Italie. Mais supposons que cette même fable ainsi construite eût été traitée par morceaux et séparément, par Lucrèce, par Horace, par Varius, par Lucain et par d'autres encore, n'est-il pas vrai que, malgré l'unité de la fable, jamais un pareil poème n'aurait abouti à former un tout, au point de vue esthétique, et que ce seul fait de plusieurs moi substitués à un moi unique aurait eu pour conséquence d'altérer jusqu'à la confusion l'unité du poème? Et s'il en

est ainsi, est-il possible déjà de concevoir l'unité esthétique comme indépendante de l'individualité ?

Je fais maintenant la supposition inverse d'une fable mal ou imparfaitement ordonnée, et dont on peut dire qu'à cet égard l'unité n'en est pas irréprochable ; n'est-il pas vrai que, traitée telle quelle par Homère seul ou par le Tasse seul, cette fable pourra aboutir, en vertu de cette seule condition, à un poème infiniment, incomparablement supérieur en unité à celui que nous avons obtenu dans la supposition précédente ? Mais s'il en est ainsi, qu'est-ce à dire sinon qu'en effet l'individualité est une condition de l'unité, ou, en d'autres termes, un principe d'ordre et de relation autre, mais plus complet, plus spécial, plus intime encore que ne peuvent l'être l'ordre et la relation eux-mêmes, alors qu'ils sont séparés de cette condition ?

Voici encore une manière d'arriver à la même conclusion. C'est d'imposer à Virgile une fable irréprochable d'unité, pour la traiter seul, mais avec défense d'altérer cette fable dans une seule de ses conditions données d'ordre et de relation, en telle sorte qu'il ne peut éclore de là qu'un poème d'une unité imparfaite, si encore elle n'est équivoque. Qu'est-ce à dire, sinon qu'ici l'unité se trouvant enchaînée dans une de ses forces essentielles qui est la libre action du moi,

elle devient rationnelle et de surface, au lieu d'être esthétique et intime?

En effet, l'unité esthétique n'a pas pour objet ni pour résultat de produire simplement un tout, mais de créer un être; or les mêmes procédés psychologiques qui suffisent pour produire un tout composé de parties en relation entre elles et avec ce tout sont infiniment impropres dès qu'il s'agit de créer un être composé non de parties seulement, mais de membres, et auquel la vie ne se peut infuser qu'avec l'individualité elle-même. Car, que l'on y réfléchisse, un tout peut être détruit par la lacune de quelques parties et la rupture de quelques liens; mais un être continue d'être un tout malgré la rupture de quelques liens et la lacune de quelques parties, car le fameux torse qu'on admire dans les musées demeure un être en effet quand même il n'est plus un tout, comme un homme qui a perdu son bras ou sa jambe demeure pareillement un être quand même il n'est plus un tout. Et pour qu'il perde sa qualité d'être, ce n'est pas de lui ôter par mutilation son autre bras, son autre jambe, qui saurait opérer ce résultat, c'est de détruire son unité esssentielle, en lui ôtant, avec la vie, le moi lui-même ou l'individualité.

Cette distinction que je viens d'indiquer entre un être et un tout est, ce me semble, non moins

juste qu'importante dans la matière, car elle met sur la voie de discerner deux modes d'ordre et de relation tout à fait différents, à savoir, le mode rationnel et le mode esthétique, en même temps qu'elle nous replace en face de cette même antithèse que nous avons déjà signalée entre le raisonnement lui-même et la faculté esthétique. En effet, le raisonnement, et par des moyens comparativement grossiers, au point de vue de leur action successive, limitée et strictement assujettie, peut, à la vérité, créer un tout; il peut, par exemple, prenant pour point de départ le terme auquel il veut arriver, l'établissement d'Énée en Italie pour y fonder la puissance romaine, en déduire tous les incidents propres à avancer ou à seconder cet établissement, de façon à ourdir au moyen de ces incidents une fable parfaitement une en ce sens qu'aucun lien n'y manque des parties aux parties et des parties à l'ensemble; et c'est bien là un tout. Mais le moi, en tant que centre vivant, actif et complexe de toutes les forces de l'âme, fait bien plus encore d'impulsion spontanée, d'expansion, de puissance propre, et rien qu'en obéissant en ceci à sa loi première, ou plutôt à sa nature même qui est d'intervenir dans toutes les fonctions de la pensée, il se place tour à tour dans l'ensemble à la fois et dans chacune des parties de la fable, que ce soient Didon, Énée, Troie, Carthage, la

Terre, l'Olympe, que ce soient des tableaux, des récits, des sentiments; et il n'imprime à ces parties si diverses comme à cet ensemble si complexe son sceau indélébile, son ineffaçable empreinte, qu'à la condition de les avoir agrégés à lui et entre eux par tous leurs points, de les avoir liés inextricablement à lui et entre eux par tous leurs côtés. Dès lors voici, outre l'ordre rationnel, un autre ordre dont le moi a été le principe, l'agent et le moyen; car si des incidents se suivent, s'enchaînent, c'est le moi, et rien d'autre, qui en a déterminé la relation intime, l'extension spéciale, l'agrégation particulière, comme il en a uni les parties, assemblé les détails, pénétré le style, comme il a infiltré partout sa propre chaleur, sa propre passion, sa propre vie, en sorte que c'est là non plus un tout seulement, mais un être. Mais s'il en est ainsi, et si au-dessous de ce réseau d'ordre et de relation rationnels qui ne suffit jamais à fonder l'unité esthétique d'un poème, d'un tableau, d'une statue, l'on découvre toujours et inévitablement un réseau, ou plutôt un tissu infiniment plus fort et plus serré dont chaque fil, quelque ténu qu'il puisse être, part du moi et revient au moi, comment alors ne pas être conduit à voir dans l'unité et dans l'individualité un seul et même attribut de la conception du beau, attribut composé, si l'on veut, de

deux forces combinées, mais néanmoins inséparables ?

C'est là ce qui nous conduira à distinguer nettement ici l'unité rationnelle, qui a pour objet de former un tout, de l'unité esthétique, qui a pour objet de créer un être. Et voici dans quelle relation sont ces deux termes. L'un, l'unité rationnelle, n'implique pas l'unité esthétique, car un tout peut exister indépendamment des conditions qui en font un être ; mais l'autre, l'unité esthétique, implique l'unité rationnelle, car un être ne peut pas exister sans qu'il offre au plus haut degré les conditions qui font un tout. Le chapitre suivant mettra en lumière cette distinction en la dégageant insensiblement de ce qu'elle offre de nécessairement abstrait.

CHAPITRE XXIV.

Suite.

Pour envisager l'unité esthétique à ce point de vue, c'est à sa source, c'est-à-dire dans l'âme elle-même qu'il faut l'étudier ou plutôt la surprendre. Mais si l'on se contente au contraire de l'étudier dans les chefs-d'œuvre de l'art, dans le but de se l'y rendre saisissable, palpable, sujet de règle, objet de précepte, l'on est d'ordinaire inévitablement conduit à dériver vers cette idée que l'unité rationnelle est la vraie unité esthétique. En effet l'unité rationnelle se laisse saisir et dans son essence et dans ses procédés, tandis que l'unité esthétique proprement dite, dont l'unité rationnelle n'est qu'un résultat nécessaire mais accessoire, ne se laisse saisir ni dans son essence ni dans ses procédés. De là une vue fausse de ce que c'est que l'unité esthétique, de là aussi des erreurs de critique sans nombre, mais incessamment réformées par le sens intime,

par le sens commun, si l'on veut, qui crie, par exemple, que l'unité esthétique est profonde, admirable, éclatante, dans telle œuvre où votre mesure d'unité rationnelle ne l'y trouve pas, et qu'elle est médiocre, imparfaite ou nulle dans telle œuvre où votre mesure d'unité rationnelle l'y constate de tout point.

Et pour citer à ce sujet un fait parmi ceux qui se présentent ici à notre esprit, n'est-il pas d'observation commune, au moins parmi les personnages qui se sont occupés quelque peu d'art ou de littérature, que, dans les chefs-d'œuvre, l'unité se raisonne d'autant moins qu'elle y éclate davantage, et qu'à opposer des termes extrêmes, Shakspeare, par exemple, et M. de Jouy, tandis que, pour l'avoir saisie dans un drame du premier, il faut, ou bien creuser à une profondeur où l'on se perd, ou bien, du tronc central de l'œuvre, s'élever de branche en rameau, de rameau en tige, jusqu'à des ténuités si innombrables et si délicates, qu'on s'y perd d'autre sorte; pour la saisir dans le Sylla du second, il ne faut ni creuser bien bas, ni s'aventurer bien haut, mais seulement regarder à la surface du drame pour s'assurer qu'il y a bien là une sorte de centre d'où partent des rayons qui aboutissent à une circonférence délimitée. Voilà en effet ce qu'est l'unité sous sa forme de principe rationnel, saisissable et palpable dans son application,

rationnelle aussi; mais à celle de Shakspeare, essayez d'y appliquer le compas, essayez d'y compter les rayons, d'y atteindre à la circonférence : partout alors la limite échappe, partout le nombre compté est au-dessous du nombre réel; partout le compas s'écarte de toute la longueur de ses jambes sans rien embrasser, et pourtant partout l'unité éclate, tantôt sourde et mystérieuse, mais pas moins réelle pour cela, tantôt frappante, splendide, mais pas plus forte pour cela, quand même le drame de Shakspeare est tout rempli d'irrégularités dont une seule disloquerait de toutes pièces le drame de M. de Jouy, et quand même le drame de M. de Jouy est tout rempli de régularités raisonnées, de proportions mesurables, de sagesses calculées, dont une seule, inversement, romprait l'unité toute dissemblable du drame de Shakspeare. Et, en effet, si j'ose hasarder jusque-là l'hyperbole, la vie et la mort ne sauraient s'harmoniser jamais, et s'il est vrai qu'il appartient au plus chétif moucheron de disloquer, en s'y introduisant, un tout inanimé comme est une horloge, il est vrai pareillement qu'il appartient au plus chétif fétu de rompre, en s'y introduisant, l'organisme d'un tout animé comme est un homme.

Une idée plus relevée et plus juste qu'on se fait quelquefois de l'unité dans les ouvrages d'art consiste à la dégager davantage des condi-

tions purement rationnelles pour y voir le résultat du libre jeu de la pensée se faisant à elle-même, et au moyen de procédés supérieurs, les liens et les rapports dont il lui plaît de disposer par opposition aux liens et aux rapports que fournit le sujet. C'est dans ce sens que tel critique, pour louer tel écrivain, pourra dire : l'auteur s'est affranchi des rapports de temps et d'espace afin de pouvoir lier ses récits ou ses tableaux par leurs rapports naturels et supérieurs de causes à effets ; en outre il les a artistement groupés, coordonnés, proportionnés, et de là une grande unité de plan, d'ordonnance, de composition. Certes, nous saurions dire mille ouvrages où il en va ainsi, et qui offrent en effet tous les caractères d'une puissante unité. Mais nous en saurions dire aussi dans lesquels l'auteur s'est volontairement assujetti au contraire aux rapports de temps et d'espace, où par conséquent il s'est privé par cela même de toute liberté de plan, d'ordonnance, de composition générale, et où cependant l'unité, dans tout ce qu'elle a de plus frappant et de plus magnifique, se trouve être profondément, indélébilement empreinte. Les Annales de Tacite sont dans ce cas-là. L'on voudra bien nous permettre de les citer ici en exemple, quand bien même les Annales ne sont pas, à proprement parler, un poème; car un livre devant chaque chapitre,

devant chaque phrase duquel le lecteur s'incline en disant, non pas seulement : Que c'est vrai! que c'est éloquent! mais que c'est beau! est assurément un livre qui, à côté de ses autres mérites, offre un mérite esthétique incontestable. Au surplus, les Annales, ai-je dit, ne sont pas un poème; mais combien y a-t-il de poèmes qui aient de la poésie autant que ce livre-là! Ce n'est pas un drame, mais combien y a-t-il de drames qui aient la vigueur tragique de ce livre-là! Ce n'est pas une harangue, pas un tableau, mais où sont-elles les harangues qui bouillonnent d'éloquence comme ce livre-là! Où sont-elles, les peintures qui osent le disputer en éclat, en vérité, en grandeur, en beauté enfin, à chacun des tableaux qu'a tracés Tacite? Non, n'allons pas sur les brisées des étiqueteurs de genres, car c'est ainsi qu'un bandeau sur les yeux, tantôt on range l'oie parmi les aigles, tantôt on classe l'aigle parmi les oies, uniquement parce que d'une et d'autre part le toucher signale deux pieds et deux ailes; bien plutôt empressons-nous de reconnaître, tout en rendant ainsi hommage à la multiple et rayonnante fécondité de l'esprit humain, que comme peintre et comme poète, tout autant que, comme historien, Tacite ne trouve sa place qu'à côté des plus grands maîtres de l'art.

Eh bien, Tacite, et c'est ce que je veux faire

remarquer, s'est assujetti dans les Annales, conformément à ce qu'indique le titre même de son ouvrage, à l'ordre strictement chronologique des années, de telle façon que, prenant au fur et à mesure les événements pour les commencer à leur rang de date et pour ne les continuer ou ne les terminer qu'à leur rang de date aussi, il en résulte que ces événements se trouvent être constamment brisés par parties comme constamment ces parties elles-mêmes sont séparées les unes des autres par d'autres parties d'événements pareillement morcelés. De plus, et cela encore résulte nécessairement d'un semblable assujettissement à l'ordre des années, pendant qu'on interrompt le récit de ce qui se passe à Rome il faut se transporter en Asie, en Gaule, en Afrique, en Germanie, au fur et à mesure aussi que des événements s'y achèvent, s'y continuent ou s'y préparent. Si donc l'unité tenait essentiellement même à des choses de plan affranchi et de libre ordonnance, où serait-elle ici, je le demande? et comment s'expliquer alors que nonobstant ce plan brisé et cette ordonnance strictement cronologique, les Annales soient pourtant, en fait, celui des ouvrages de Tacite, où l'unité, dans ce qu'elle a de plus profond et de plus frappant, se trouve être le plus indélébilement empreinte? A vous, diserts adeptes d'une unité purement rationnelle, de résoudre ce pro-

blème, ou plutôt à vous d'y briser vos règles, d'y user vos formules jusqu'à la dernière sans avoir avancé d'un pas. Car pour le résoudre, ce problème, il faut de toute nécessité, délaissant ces règles et dépassant ces formules, être remonté jusqu'au moi, centre réel de tous ces tableaux épars, de tous ces débris dispersés, de tout ce monde en désordre; pour le résoudre, il faut avoir élevé ses yeux jusqu'à cette force, non pas seulement intelligente et ordinatrice, mais active aussi, sensible, passionnée, expansive, individuelle surtout, qui fait d'une conception de beauté non pas seulement un tout à formes régulières, à parties symétriques, à liens logiquement ordonnés, et d'ailleurs semblable à chaque tout de la même espèce, mais un être, ai-je dit, vivant, marchant, se mouvant, toujours puissamment un, malgré des irrégularités de forme et des vices de symétrie, comme il est puissamment distinct de tout autre être de la même espèce, quoiqu'il ait une structure analogue et des membres semblables.

Il fut un temps où, dans le drame, l'unité d'action passait pour être la véritable unité esthétique; et ce principe lui-même, tout plausible qu'il paraisse, entraînait et la critique et l'art dramatique lui-même dans les plus pitoyables et les plus stériles errements. C'est que, si l'unité esthétique, qui prend sa source dans le moi, et

qui est diverse d'ailleurs de nature et de puissance chez chaque artiste, chez chaque poète, est en effet un élément positif de beauté, en telle sorte que c'est elle qui imprime aux chefs-d'œuvre de l'art tels traits d'ordre et de caractère à la fois par lesquels ils captivent puissamment notre faculté esthétique, l'unité dite d'action, en tant qu'elle est purement rationnelle, est uniquement négative dans ses applications. Ne laissez pas deux actions se coudoyer dans un même drame, voilà tout ce qu'elle peut recommander; et si une pareille règle, toute d'exclusion et qu'il est à la portée des plus médiocres d'appliquer dans toute sa vigueur stérile, peut bien ôter un vice de plus à un drame d'ailleurs mauvais, en quoi pourrait-elle lui conférer une seule beauté? Or, ici, et à l'occasion de cet exemple, que j'ai introduit tout exprès, je généralise et je dis que, dans tous les ouvrages d'art du premier jusqu'au dernier, c'est à de simples règles d'exclusion, c'est-à-dire à des applications purement négatives, que conduit tout principe d'unité rationnelle. A la vérité, les poétiques, les traités, les ouvrages de critique ne manquent guère de faire un continuel usage de ce principe. Mais faut-il s'en étonner, puisque c'est là, en quelque sorte, leur condition d'existence? Car, si je dis au dramaturge, par exemple : Mon ami, ton œuvre ne vaut rien, parce

qu'elle manque de cette unité esthétique qui seule lui donnerait de la valeur, de l'accord, du mouvement et de la vie, c'est comme si je disais tout ensemble à ce pauvre homme : Camarade, tu n'as point de talents, et je suis incapable de t'en donner; ou, en termes plus clairs : Camarade, tu feras bien de quitter ton métier, et je ferai pareillement bien de quitter le mien. Mais si je lui dis au contraire : Mon ami, ton œuvre manque d'unité, parce qu'il y a cet incident de trop, ou encore cet incident de moins, c'est là leurrer convenablement sa misère tout en cachant la mienne propre. Le pauvre homme reprend, retravaille, ôte, replaque; et son drame, toujours aussi mauvais, ne manque pas d'aboutir à une chute fatale. Mais cette chute elle-même tourne au profit de ma poétique, de ma critique, de mon traité, par cette raison que ce qui fait pour la foule la sanction des lois même mauvaises, c'est de conclure toujours des victimes qu'elles font à l'autorité de ceux qui les appliquent.

Ce que je viens de dire au sujet de l'unité d'action, je le dis pareillement de cette prétendue unité d'impression, au nom de laquelle la critique proscrivit jadis et si longtemps ce mélange de tons tragiques et de tons comiques qui jette tant de variété, de naturel, d'éclat, et quelquefois de profondeur dans les drames d'un Goëthe

ou d'un Shakspeare. Car, qu'était-ce que cette unité d'impression, sinon une autre sorte d'unité purement rationnelle aussi, et n'ayant par conséquent aucune valeur esthétique? Sans doute, quand certains dramaturges de l'école nouvelle, qui ne procédaient en ceci que d'autorité changée, renouvelée, ou encore d'imitation, d'expérimentation, de réaction, ont introduit soudainement le mélange forcé et calculé de ces tons dans leurs drames, ils ont pu en cela ne paraître que bizarres, capricieux, incohérents, violant sans profit cette unité d'impression qui avait au moins l'avantage d'assortir les tons au lieu de les laisser se heurter prétentieusement; mais c'est que l'unité esthétique ne résulte pas de la seule violation de l'unité rationnelle, ou plutôt c'est que, dès que ce mélange des tons, au lieu d'être issu naturellement des intimes profondeurs du moi, au lieu d'être lié, assorti, fondu, par les mystérieuses affinités dont le moi encore est le centre unique et commun, est, au contraire, le fruit de combinaisons calculées, il se rattache, par cela même, à un principe purement rationnel, et il redevient, à ce titre, d'une valeur esthétique nulle. Alors l'unité, comme la non-unité d'impression, est au fond chose indifférente à la véritable unité du drame. Alors le ton constamment tragique peut n'être qu'un appauvrissement ennuyeux et monotone,

tout comme le mélange des tons comiques et des tons tragiques peut n'être qu'une bigarrure amusante ou seulement étrange; et l'on ne voit point, surtout l'on ne sent point, comme dans telle scène d'*Hamlet*, les vulgaires plaisanteries, les plus communs calembours de deux fossoyeurs se lier avec une profonde et naturelle justesse à la conception du drame tout entier, en refléter à la fois et en éclairer le sens, ajouter à la mélancolie par la gaieté elle-même, et marier et confondre dans un alliage sublime l'ironie avec la douleur, la plaisanterie avec l'amertume, et la terreur avec le sourire!

Parlerai-je non plus de l'unité d'action ou d'impression, mais des défuntes unités de temps et de lieu? Oui, mais seulement pour faire discerner pareillement que c'était ici encore un empiétement, mais bien plus grossier, du principe rationnel sur le principe esthétique. En effet, ces unités-là, on les soutenait au nom de la vraisemblance uniquement, qui veut, ou du moins qui voulait alors, contrairement à tout bon sens, que les choses se passassent sur la scène comme elles auraient pu se passer dans la réalité. Mais la vraisemblance, qu'est-ce encore? sinon un principe tout rationnel aussi, et par conséquent esthétiquement stérile. Que toute ton action, poète, ne dépasse pas vingt-quatre heures, et qu'elle se développe tout entière

dans le même péristyle, voilà la règle qui, pour être d'exclusion uniquement, n'a pas au moins pour avantage d'ôter un vice au drame; mais elle a pour inconvénient d'y en ajouter un. En effet, voici, non pas des médiocres, des mauvais qui n'en deviennent que plus médiocres ou pires, et c'est un petit mal; mais voici des Corneille, des Racine qui se font petits, qui s'étriquent, qui se mutilent, afin qu'un d'Aubignac ait la satisfaction, conformément à son principe tout rationnel de vraisemblance, de voir, contrairement à toute vraisemblance pourtant, Cinna se choisir pour conspirer contre Auguste le palais de celui, ou s'achever dans vingt-quatre heures toute l'action de *Mithridate* ou de *Britannicus*.

Mais voici une observation dernière et concluante. De quelle application est donc l'unité simplement rationnelle, ou plutôt, pour combien contribue-t-elle dans telle sorte d'ouvrages qui ont pourtant une haute valeur esthétique? Je comprends que, dans un poème, dans une peinture d'histoire, dans un groupe de statuaire, dans un bas-relief, partout, en un mot, où il y a une action ou une sorte d'action, l'unité se puisse saisir partiellement sous une forme purement rationnelle; mais dans une simple statue, dans l'Antinoüs, par exemple, ou dans la Vénus de Médicis, si l'on préfère, mais dans un simple

paysage de Karl du Jardin ou de Potter, mais surtout dans toute composition exclusivement musicale de Haydn, de Mozart ou de Beethoven, il n'y a nul moyen d'y saisir rationnellement quoi que ce soit qui puisse en expliquer l'unité. Affirmera-t-on pour cela que dans ces ouvrages il n'y a pas et il ne peut pas y avoir d'unité? ce serait nier la lumière, ce serait plus encore, car ce serait admettre que de débris incohérents il peut naître un ensemble, que de fragments assemblés au hasard il peut résulter une expression, que de pensées sans lien, sans analogie, sans unité en un mot, il peut éclore un poème! Si donc l'unité éclate dans une composition de Beethoven aussi bien que dans un poème épique de Virgile ou du Tasse, et que cette unité n'y soit pas pour une obole rationnelle, qu'est-ce à dire, sinon que c'est ailleurs que dans quoi que ce soit de rationnel qu'on doit la chercher, et que c'est dans le moi seulement qu'on peut en trouver le principe. Le moi seul a pu, indépendamment du raisonnement et par voie d'expansion, en s'infusant dans l'œuvre tout entière, lui imprimer sa propre individualité, c'est-à-dire un mode d'ordre et de relation trop éclatant pour ne pas frapper d'emblée, mais en même temps trop intime et trop mystérieux pour pouvoir être perçu par l'analyse rationnelle.

Telles sont les inductions variées et les preuves

de toute sorte qui nous ont porté tout d'abord à reconnaître que l'unité et l'individualité ne sont pas deux attributs distincts de la conception du beau, mais un seul et même attribut qu'il faut nommer unité lorsqu'on veut le considérer dans son principe. A ce point de vue alors, et à ce point de vue seulement, l'on discerne la véritable nature de l'unité esthétique, de cette unité qui donne à la fois à tout chef-d'œuvre d'art son organisme, sa figure propre et sa vie, trois choses que, d'une part, le moi seul est essentiellement apte à communiquer, tandis que, d'autre part, une seule des trois étant retranchée, il n'y a plus d'unité esthétique proprement dite, mais seulement cette unité rationnelle dont nous avons démontré l'impuissance à expliquer aucun de ceux-là même d'entre les phénomènes du beau de l'art qu'elle est uniquement destinée à expliquer.

Du reste, j'insiste encore en terminant ce chapitre sur ce que l'unité esthétique, alors même qu'elle nous apparaît comme une force si puissante, si multiple et si féconde, n'est pourtant qu'un attribut de la conception du beau, et non pas, ainsi que plusieurs ont été portés à le croire, l'essence même du beau. En effet, et indépendamment de beaucoup d'autres raisons sur lesquelles il est inutile de revenir ici, l'esprit conçoit d'emblée, et, au besoin, des exemples démontreraient immédiatement que si, à la vé-

rité, la conception du beau ne devient tout, être, individualité, que par le moyen de l'unité, le beau néanmoins ne résulte pas du fait seul que l'unité a réduit une conception en tout, en être, en individualité, car ces caractères-là peuvent se rencontrer à un haut degré ailleurs, et dans le laid lui-même aussi bien que dans le beau. L'unité esthétique est donc attribut, non pas essence, et elle est cet attribut qui, en imprimant à toute conception de beauté son sceau essentiel de vivante individualité, lui imprime du même coup et par le même fait son mode intime d'ordre et de relation.

CHAPITRE XXV.

De la liberté envisagée comme attribut propre de la conception du beau.

Le troisième des attributs propres de la conception du beau, c'est la liberté, sans laquelle, comme nous l'avons déjà fait observer, la simultanéité et l'unité sont des forces enchaînées et par conséquent inactives.

Par liberté nous entendons ici, non pas que la conception du beau n'atteint à sa plus haute puissance qu'autant que la faculté esthétique se meut déchaînée dans un champ sans limites, mais que la conception du beau n'atteint à sa plus haute puissance qu'autant que la faculté esthétique poursuit en toute liberté le beau seul, sans qu'aucun autre objet l'en distraie ou ne s'interpose entre elle et lui; ainsi, ce que nous allons constater, c'est que tout assujettissement général ou partiel de la faculté esthétique à quelque objet que ce soit qui n'est pas le beau, que

cet assujettissement soit d'occasion ou de nécessité, imposé ou volontaire, ne manque jamais d'altérer, d'amoindrir ou enfin d'annuler la conception du beau. Ici des observations de toute sorte, des faits de tout ordre, des expériences de toute nature se présentent à notre esprit, qui tous concourent à établir cette assertion; nous tâcherons à la fois de n'insister que sur les principaux et de les énumérer sans confusion.

Que si je commence par expérimenter, voici quelques résultats qui serviront de prélude à la démonstration. J'oblige d'abord le poète à descendre de dessus ce coursier ailé que lui a de tout temps conféré une allégorie ingénieuse, et je l'assujettis à marcher à ras-terre; en termes plus clairs, je l'assujettis à n'être que le peintre fidèle du vrai réel et visible. Tout aussitôt le voilà qui boite, qui lutte, qui expire. Que s'il survit, au contraire, et qu'il s'efforce d'avancer, alors, au lieu de poème, l'on a de mornes et ingrates répétitions du vrai réel et visible; dans toute sa traînante succession d'incidents sans nombre comme sans ensemble circonscrit, l'on a des fragments attachés bout à bout et point de tout, des débris de circonférence et point de centre, des membres épars et point d'être, point de figure, point de vie propre, point de beau. Car comment se ferait-il qu'ainsi asservie à des conditions rigoureuses de vérité réelle et visible,

qu'ainsi enchaînée, bloquée, parquée dans un espace sans hauteur et sans largeur, la faculté esthétique ne fût pas, par ce seul fait, rendue inerte, stérile, empêchée tout autant de concevoir le beau que de le produire? De quoi lui servirait cet attribut puissant de simultanéité dans une œuvre tout entière assujettie à des procédés d'imitation successive? Qu'aurait-elle à faire, l'unité esthétique ou même l'unité rationnelle, dans un travail où, d'une part, l'ordre et la relation sont donnés; tandis que, d'autre part, l'individualité, en vertu même du joug imposé, est obligée de s'effacer tout entière?

Mais le peintre, dira-t-on, en croyant peut-être qu'à son égard l'expérience va manquer, et que ce même assujettissement au vrai réel et visible qui rend inerte et stérile pour le poète la faculté esthétique va lui être un secours plutôt qu'une entrave..... le peintre! son art expire, change de nom, se transforme en métier, en besogne pure et simple, aussitôt qu'on l'assujettit à ce même joug du vrai visible et réel, et plus encore que le poète, en raison même de ce que ses procédés se prêtent à une imitation plus exacte et plus directe, il se trouve déchu de toute possibilité de concevoir et de produire le beau. Car si déjà entre le peintre qui s'asservit à copier scrupuleusement un site pour s'approprier le savoir d'imitation dont il a besoin, et ce

même peintre qui compose, qui ordonne, qui crée librement, non plus un site, mais un tableau, il y a déjà toute la distance qui sépare l'apprenti du maître, l'ouvrier de l'artiste, ou encore l'artiste lui-même du poète ; que devient-il, ce peintre, si, abjurant ses franchises et renonçant à ses libertés, il serre de plus en plus près le vrai réel et visible jusqu'au point d'exceller, quelque sujet qu'il traite d'ailleurs, dans le trompe-l'œil; ou si encore, afin de subvenir à l'imperfection de ses procédés spéciaux, il recourt à des engins de perspectives, à des lumières projetées, à des illusions d'optique, à toutes ces inventions qui font des panoramas, des dioramas, des navaloramas, des chefs-d'œuvre sans pareils au point de vue de la représentation fidèle, exacte, parfaite du vrai réel et visible? Ce qu'il devient? Est-il besoin de le dire? Bien avant d'être descendu jusque-là, il n'est plus ni poète, ni artiste, ni peintre, ni ouvrier, ni apprenti : il est entrepreneur, spéculateur, directeur, et pour lui ce n'est plus de faculté esthétique, c'est de bailleurs de fonds qu'il s'agit.

Ceci est l'exemple d'un assujettissement entier et rigoureux à une condition d'ailleurs unique; mais que je le suppose partiel, sans pour cela le supposer d'autre nature, et le même résultat se fait sentir à un moindre degré, à savoir, que la

somme de beau qu'il appartient à la conception de créer diminue en raison directe de la somme de liberté qui lui est ravie. Ainsi, un amateur commande à un artiste un tableau d'histoire ; le sujet plaît à cet artiste, il s'enflamme, il conçoit..... « Un moment, lui dit l'amateur, dans tout le reste vous serez libre, mais il faut que la princesse, vêtue d'une robe de satin bleu, et les bras, comme le regard, tournés vers le débarcadère d'où descend le cortége qui porte le corps inanimé de son époux, occupe cette place-ci, de ce côté-ci de la toile. » Tout aussitôt mon artiste se désenflamme, et tout aussitôt sa conception s'arrête entravée ; car tandis qu'il était en train déjà de créer librement une scène propre à exprimer la beauté du sujet tel qu'il l'a senti, le voici qu'il lui faut, abjurant partiellement cette liberté, ordonner sa conception tout entière en regard de deux ou trois conditions imposées de vrai réel. Que s'il est traitable néanmoins, et d'ailleurs endetté, il se met à l'œuvre, et que bien que mal il produit une peinture dont tout le premier il ressent l'imperfection, alors même qu'elle remplit de joie l'amateur, qui y voit et sa robe de satin bleu, et son débarcadère, et sa princesse les bras et le regard tournés où il convient ; que si, au contraire, il est endetté seulement, mais d'ailleurs intraitable et vendu corps et âme à sa seule conscience de poète et d'artiste,

ou bien il refuse net d'altérer ainsi sa conception au détriment du beau qu'elle peut comporter, ou bien encore il s'essaie rien que pour voir, il lutte, il se désespère, et enfin il renonce, heureux de rompre sa chaîne et de recouvrer sa liberté. Aussi la peinture d'histoire, dans tous les cas où elle est officielle, c'est-à-dire où on lui impose certaines conditions déterminées, de costume, de composition, d'étiquette est-elle, toutes choses égales d'ailleurs, et par la raison que nous venons d'en donner, toujours inférieure en beauté à la peinture d'histoire inofficielle, c'est-à-dire qui est demeurée libre quant à la conception de toutes les parties du sujet; tout comme la poésie de lauréats, en tant que la conception y est pareillement assujettie en quelque degré, puisque le sujet non-seulement n'y est pas librement choisi, mais qu'il comporte en outre un certain programme d'idées à traiter, est aussi, toutes choses égales d'ailleurs, et en vertu de cette seule entrave apportée à la liberté entière de conception, inférieure à la poésie qui n'est pas de lauréats.

Il en va de même de toute œuvre d'art qui a pour principe la poursuite d'une donnée, au lieu d'avoir pour principe la réalisation d'une conception. En effet, dans la poursuite d'une donnée, de celle-ci, par exemple, que nous avons vue réalisée quelque part, à savoir, de représen-

ter dans une suite de tableaux la conjugaison du premier temps du verbe aimer : j'aime, tu aimes, il aime, etc., il est clair que la conception de beauté, au lieu d'être génératrice, devient engendrée, au lieu d'être libre de tous points, est assujettie par une multitude de points; et il en résulte que ces sortes de tableaux, d'ordinaire médiocres ou nuls au point de vue esthétique, témoignent justement de l'effort qu'a fait le peintre pour y compenser le beau par l'agrément, par l'esprit, ou par les qualités secondaires d'arrangement, de goût, d'exécution. Et de ce que beaucoup de peintres, de poètes même passablement habiles travaillent de la sorte, au lieu de procéder de conception, il ne faut rien en inférer qui soit contraire à cette liberté que nous donnons comme attribut propre de la conception du beau; car dans toute carrière, dans tout état, la liberté n'est d'emploi que pour les forts, tandis que l'assujettissement est avantageux pour les faibles, à peu près, avons-nous déjà dit plus haut, comme c'est un secours pour des nageurs asthmatiques ou malhabiles d'être attachés à des vessies qui, tout en les empêchant, les supportent.

En poésie l'improvisation, en tant qu'elle consiste à coudre bout à bout et sur le temps des vers, des strophes, ou encore des scènes dramatiques sur un thème donné, ainsi que le prati-

quent ces improvisateurs de profession qui vont, de ville en ville et de casino en casino, émerveiller les enfants, les douairières et les pères de famille, n'est en fait que le genre de poésie le plus médiocre et le plus bâtard, ou encore un genre de poésie qui ne saurait jamais être pris au sérieux par quiconque a le moindre sentiment de l'art, que parce qu'en principe il n'y a pas même lieu à ce que le beau s'y montre autrement que par plagiat, par réminiscence ou par supercherie. En effet, ici la conception n'a ni du temps pour éclore, ni de l'espace pour se mouvoir ; et l'objet de cette conception, qui est censé être le beau, n'est au fond que la prompte singerie du beau, obtenue au moyen de simples procédés de mémoire, d'exercices multipliés de facture et d'abondantes provisions de lieux communs. Il en va de même et pour la même cause des bouts-rimés, qui peuvent donner lieu à d'amusants jeux d'esprit, mais qui ne peuvent pas prendre rang parmi les pièces de poésie, parce que le beau, si tant est qu'il ait l'air de s'y rencontrer parfois, y est bientôt reconnu pour être un beau de raccroc, c'est-à-dire non pas beau en lui-même, mais dont l'agrément réside tout entier dans l'ingénieux artifice qui l'a produit.

Voici encore un fait qui se rattache à mon sujet : ce même peintre de tout à l'heure, chez qui deux ou trois conditions pratiques d'assujettissement

au vrai réel ont tellement entravé sa conception de beauté, qu'elle n'a pu éclore; ôtez-les-lui, mais pour le gêner en revanche quant à la grandeur ou quant à la forme du tableau ; indiquez-lui même, entre deux fûts de colonne qui supportent la voûte surbaissée de votre salle, une surface cintrée pour qu'il ait à y faire entrer sa peinture. Qu'à cela ne tienne, dira-t-il, en voyant que c'est votre ferme volonté, et en grand ou en petit, en carré ou en cintré, il va vous traiter votre sujet sans beaucoup plus de peine et sans beaucoup moins de plaisir que si vous l'aviez laissé libre de tout point à l'égard de ces choses de forme, d'espace ou de grandeur. C'est que cette sorte de servitude-là n'est en effet pour lui qu'affaire de gêne, que difficulté secondaire et facilement surmontable, tandis que l'autre servitude, en tant qu'elle enchaînait sa liberté de conception, paralysait par cela même sa faculté esthétique et empêchait le beau d'éclore. Mais, bien plus, ôtez à ce même peintre et sa toile, et sa palette, et ses pinceaux, supposez que d'impitoyables créanciers l'ont fait claquemurer à Sainte-Pélagie, où il ne trouve pour ingrédients d'art que la muraille de sa cellule blanche par places et un pied d'escabeau dont il charbonne l'extrémité à la flamme de sa chandelle, n'est-il pas vrai que là même, malgré ce dénûment

d'ingrédients, malgré cet emprisonnement, malgré toutes ces servitudes accumulées, mais dont pas une, à la vérité, ne porte sur sa liberté de conception, il va tracer, salir, gratter jusqu'à ce que sa conception soit éclose tout entière, jusqu'à ce que toute la somme de beau qu'elle comportait soit venue s'épandre et reluire sur le plâtre du donjon?

Eh bien! ce qui est vrai dans ce cas particulier est vrai de l'art considéré dans toute sa généralité; car, dans quelque branche de l'art que ce soit, et de quelque façon qu'on entrave la réalisation seulement du beau, quant aux choses d'exécution, de procédé, d'ingrédients, d'espace, de temps, en un mot, quant aux choses qui sont extérieures à la conception du beau, le beau néanmoins peut éclore, rayonner, resplendir; et si ce n'est de marbre pentélique, ce sera de bois, ce sera de boue que Phidias trouvera moyen de faire sa statue; mais inversement, dans quelque branche de l'art que ce soit et de quelque façon qu'on entrave par un joug quelconque de limites prescrites ou de conditions imposées la conception du beau, le beau, ou bien s'altère d'autant, ou bien se ternit, ou bien cesse d'éclore. C'est là une loi constante qui se déduit de la moindre étude des allures de l'artiste, comme de la moindre étude des

phénomènes que présente l'histoire de l'art, et les observations qui nous restent à présenter dans les chapitres suivants, achèveront de la mettre en lumière.

CHAPITRE XXVI.

Suite. Et pourquoi l'artiste véritable a son humeur à lui.

Chez le poète, comme chez le peintre, le travail mental qui précède les premiers essais de réalisation du beau est secret, intime, lent; et il est la cause de ces distractions étranges, de ces tristesses singulières, et aussi de ces allégresses subites et sans cause apparente qui jouent un si grand rôle dans l'humeur de tout véritable artiste.

C'est que pendant ce travail, qui est celui de la conception elle-même du beau, non-seulement la faculté esthétique, en tant qu'elle prédomine temporairement sur toutes les autres, rend l'artiste aveugle ou sourd pour ce qui se passe

autour de lui; mais de plus, tantôt entravée ou devenue impuissante de lassitude, il en résulte des mécomptes intimes qui se trahissent au dehors par un silencieux ennui; tantôt, et tout à coup redevenue active et féconde, il en résulte de grandes fêtes intimes aussi, qui se trahissent au dehors par la plus inexplicable, mais par la plus visible joie.

Mais ce qu'il faut remarquer ici, c'est que, ni dans ces joies, ni dans ces chagrins-là l'artiste n'est confiant, expansif, amateur d'aide et de consolation. Il ne va point, comme ferait un algébriste dépisté, dire à un autre algébriste : Voici où je me suis égaré; aidez-moi à me tirer de là. Il ne va pas non plus, comme ferait un paralytique guéri, rendre visite à ses amis, et leur dire : Partagez ma joie, car voici ma jambe qui ne marchait plus, et elle marche ! Non, l'artiste ne fait point cela, car il a le sentiment que tout aide qu'il irait implorer, comme toute sympathie qu'il irait chercher au prix d'avoir dit son secret, se transformerait aussitôt en une entrave qui, au lieu de guérir son mal, l'aggraverait, ou qui ralentirait sa bonne veine au lieu de la seconder; car tout conseil interjeté, tout avis tombé des lèvres, tout moyen bénévolement proposé, qu'est-ce pour lui au moment où sa faculté esthétique travaille, si ce n'est une atteinte portée à cette liberté de conception par laquelle

sans doute il n'est pas certain de réussir, mais sans laquelle il est certain d'être plus entravé encore? Et pareillement tout avis interjeté, toute critique tombée des lèvres, toute félicitation bénévolement conseillère, qu'est-ce pour lui au moment où sa conception est près d'éclore, si ce n'est une atteinte aussi portée à cette même liberté par laquelle il touche presque au but, et sans laquelle il risque de s'en voir éloigné de nouveau? Il demeure donc secret, fermé, solitaire, jaloux uniquement de fuir jusqu'à l'apparence d'un joug et de voir s'aliéner la moindre parcelle de cette liberté pour lui si précieuse, si indispensable.

Cependant parfois, sans qu'il l'ait ni voulu ni cherché, cette liberté s'aliène occasionnellement au moment même où il en ressentait le plus et le besoin et l'avantage. C'est lorsque, poète par exemple, la lecture de quelque chef-d'œuvre, la surprise de quelque émotion, l'éclat de quelque bel ouvrage, en tant qu'ils se trouvent avoir de l'analogie avec la sorte de conception qu'il est en train d'élaborer, gênent ou contrarient sa faculté esthétique, en y jetant le trouble d'une admiration dont elle ne peut se distraire, ou en lui imposant le joug d'un modèle dont elle ne peut secouer le servage. Alors le travail est interrompu, le découragement, l'ennui, le dégoût succèdent subitement à l'entrain, à la verve, au

joyeux courage, et il faut attendre que d'autres impressions aient effacé celle-là, avant que, redevenue libre, la faculté esthétique ait recouvré sa puissance et la conception son essor. C'est pour cela que, communément, l'artiste en travail de conception se garde par mille côtés, redoute ici une belle musique, là un beau drame, plus loin une magnifique peinture dont on lui a parlé; tantôt pour rechercher des jouissances plus éloignées encore que celles-là, des pensées qui le préoccupent; tantôt pour fuir les divertissements du monde, les propos sur ce qui se passe, sur ce qui se raconte, sur ce qui se loue, sur ce qui s'admire, pour y préférer des loisirs retirés et paisibles, ou encore une promenade silencieuse le long des chemins abandonnés et des rivages solitaires.

C'est aux artistes sans doute, et j'ajoute aux véritables seulement, de confirmer ce que je révèle ici de ces secrètes habitudes qui ont pour but de défendre contre toute atteinte la liberté de conception; mais aussi c'est en toute confiance que je les adjure de le faire, ou plutôt, car je n'ai pas mission pour invoquer leur témoignage, c'est avec la pleine certitude de n'être contredit par aucun d'eux que j'avance ici ces choses qui mettent si vivement en lumière le point que je veux nettement établir, à savoir, que la liberté est un des attributs propres de la conception

du beau. Et au surplus, ce recueillement lui-même, que chacun sait être chez les poètes, chez les peintres, le prélude indispensable des grandes et belles œuvres, tel est son principal et véritable objet, et non pas, comme l'on pourrait s'y tromper, un effort d'intelligence, d'entendement, de raisonnement; si toutefois il est bien vrai que, d'une part, ainsi que nous l'avons déjà démontré, ces facultés ne sont nullement par elles-mêmes génératrices du beau de l'art, et qu'elles en sont au contraire destructrices dès qu'on y recourt pour le produire; et que, d'autre part, le beau ne peut être conçu dans toute son amplitude et dans tout son éclat qu'à la condition d'une liberté qui n'est protégée, pleine, agissante, qu'au sein d'un recueillement préparé avec soin et ménagé avec scrupule.

Charmantes et gracieuses allégories que nous a léguées la poétique antiquité, que vous renfermez de sens et de lumière! Non-seulement vous donnez au poète ce coursier ailé qui l'affranchit du servage des réalités, en sorte que c'est avec rapidité qu'il vole, que c'est de haut qu'il embrasse, que c'est au loin qu'il voit, et les rapports des choses, des lieux, des objets, les harmonies des êtres, lui apparaissent ainsi d'autant plus vrais, qu'il en est moins rapproché; mais aussi vous nous représentez la muse elle-même

errant dans un séjour tranquille, assise sous la nuit des ombrages, jamais agitée, jamais troublée, toujours méditative et sereine, remplie de chaste et pur amour, ainsi que se remplit elle-même de chaste et pur amour l'âme du poète, quand, affranchie, et au sein d'un recueillement profond, elle reçoit avec ravissement et combine avec délices, en une œuvre enchanteresse, quelques rayons de l'immortelle beauté! Ah! on le voit bien, poétiques que vous êtes, ce sont des poètes, en effet, qui vous ont inventées et non pas Aristote, et non pas cette foule de doctes et de rhéteurs qui de ces mythes ingénieux n'ont loué que la bonne grâce, n'ont répété que les mots, n'ont imposé que le tour, sans se douter le plus souvent qu'ils contiennent la lumière et qu'ils révèlent la vérité.

CHAPITRE XXVII.

Du cas où la liberté de conception est entravée par l'intention philosophique, ou encore par des passions pas philosophiques du tout.

Je passe à des faits d'autre sorte, car je l'ai dit, dans cette matière les faits abondent, le tout est de bien discerner par quel côté, malgré leur apparente diversité, ils se rattachent à un principe commun, à savoir, le principe que nous voulons nettement établir.

Ce ne sont pas toujours des conditions imposées, ni des entraves nécessaires qui dans la création du beau empiètent sur la liberté de conception, tantôt pour enrayer, tantôt pour fausser cette conception elle-même, c'est quelquefois tel but volontairement poursuivi, tel objet conseillé par les circonstances, par la passion ou par autre chose qui n'intervient dans cette conception qu'à la condition de l'altérer. Le beau se montre, le beau éclate toutefois,

mais en moindre mesure, et si l'on compte de grands artistes qui, malgré cet assujettissement partiel, ont produit des œuvres d'un mérite d'ailleurs éminent, il n'en est pas moins vrai que les premières palmes dans le domaine du beau sont demeurées acquises à ceux d'entre ces grands artistes qui ont été assez bien inspirés ou assez forts pour ne s'assujettir à aucun autre objet que la libre poursuite du beau.

Le prince de ces artistes, c'est assurément Shakspeare, et pour lui opposer d'entrée un artiste qui, quelque éminent qu'il soit, est loin cependant de l'égaler en indépendance esthétique et par conséquent en conceptions à la fois neuves et pures, nous citerons Voltaire. Shakspeare, en effet, est le type accompli de ces âmes de poète qui s'abandonnent tout entières au flot puissant de leur conception, pour aboutir par les riches méandres d'un lit mollement sinueux à un pur et limpide océan de beauté; et Voltaire est le type, au contraire, de ces âmes qui, entendant mettre le beau lui-même au service de leurs passions ou de leurs doctrines, aboutissent à des beautés souvent équivoques, troublées, où l'artifice des coups d'éclat et la pompe éloquente des discours masquent mal la disparité et l'impossible accord des deux buts poursuivis à la fois, le but esthétique et le but philosophique. Et si dans Zaïre plus que dans

aucune autre des tragédies de Voltaire, le beau apparaît facile, plein, et d'un éclat aussi pur que limpide, c'est parce que dans cette pièce où, sans l'imiter de près, il s'inspire du poète anglais, Voltaire, entraîné cette fois par sa seule conception esthétique, perd de vue et ses intérêts de secte, et ses doctrines de philosophe, pour sentir, pour composer et pour écrire en poète, avec toutes les franchises du génie et avec le seul essor de la passion!

Ceci nous conduit à parler d'une distinction qui est bien moins usitée parmi les critiques français qu'elle ne l'est parmi les critiques allemands, mais qui nous paraît avoir été faussement appliquée aux deux poètes dont nous venons de parler. Il s'agit de subjectivité et d'objectivité. Shakspeare, a-t-on dit, est le type de l'écrivain objectif, c'est-à-dire de l'écrivain dont la personnalité n'apparaît pas dans ses écrits, et Voltaire est le type de l'écrivain subjectif, à savoir, de celui dont la personnalité se marque, au contraire, dans chacun de ses écrits. Il nous paraît que c'est faire ici une distinction qui, tandis qu'elle paraît vraie à ne considérer que les traits extérieurs et de surface, est au fond fausse de tout point. Sans doute, si l'on entend par personnalité des passions occasionnelles, des intérêts temporaires de secte et de doctrine, en ce sens, Voltaire se montre plus

dans ses écrits que ne fait Shakspeare, qui ne s'y montre pas du tout sous ce rapport. Mais, si l'on remonte pour embrasser la personnalité, jusqu'au moi intime et suprême, jusqu'à cette unité esthétique que nous avons reconnue être identique avec l'individualité elle-même du poète, alors les rôles changent, et Shakspeare, dont chaque œuvre est marquée d'un sceau si puissant d'individualité, nous semble être tout autrement subjectif que Voltaire, en même temps qu'il est tout autrement objectif, c'est-à-dire que ses drames reflètent avec une bien plus haute pureté, avec une profondeur de vérité bien plus grande, avec une impartialité de raison, de sagacité, de génie, bien plus éclatante, les traits éternels et véritables du monde de la nature et du monde des affections, des vicissitudes de la vie et de la destinée de l'homme.

Et d'ailleurs, si l'on veut bien y faire attention, ce n'est, en effet, qu'au sein du calme de toutes les passions occasionnelles et de tous les intérêts temporaires, ce n'est que dans le recueillement intime et profond de l'âme que les traits de vérité universelle, constante, dégagée des mille erreurs auxquelles donne naissance un milieu trop rapproché, ou trop présent, ou trop individuel d'observation, peuvent se faire jour; tout comme ce n'est qu'au sein d'une liberté, non pas sans limites, mais sans entraves

dans la sphère où elle se meut, que le moi peut choisir, agglomérer, combiner en une unité dont lui seul est le principe, en une entité dont lui seul est l'âme, la conception de beauté dont ces traits forment quelques-unes des parties intégrantes. Mais, s'il en est bien ainsi, l'on entrevoit dès lors que, si la première de ces conditions engendre cette haute et supérieure objectivité en vertu de laquelle les grandes œuvres esthétiques nous paraissent n'être en quelque sorte que le miroir, ou, pour emprunter à Platon un mot d'une sublime profondeur, que la splendeur du vrai, la seconde de ces conditions engendre à son tour cette subjectivité pareillement haute et supérieure, en vertu de laquelle les grandes œuvres esthétiques reflètent avec tant d'éclat et d'énergie l'individualité, non pas occasionnellement modifiée par des passions ou par des intérêts rapprochés, mais l'individualité intime, native, dégagée d'accidents spéciaux, de celui qui en est l'auteur. Aussi en est-il réellement ainsi de tous les artistes supérieurs; ils sont tout ensemble subjectifs et objectifs au plus haut degré : subjectifs à cause de cette puissante empreinte de leur individualité intime, native, dégagée de tous accidents spéciaux, qui se marque dans leurs ouvrages; objectifs à cause de l'auguste étendue et de la calme profondeur de vérité universelle qui s'y révèlent de toutes parts; et

ce n'est que des artistes comparativement incomplets que l'on a lieu de dire avec quelque justesse qu'ils sont ou exclusivement subjectifs, ou exclusivement objectifs.

C'est donc dans un sens de blâme critique qu'il faut apprécier cette prétendue subjectivité de Voltaire, car c'est par cette subjectivité elle-même que la plupart de ses tragédies ne réalisent que le jet imparfait d'une conception de beauté souvent altérée, faussée ou entravée par l'assujettissement du but esthétique au but philosophique, si ce n'est aux passions de secte ou au fanatisme de doctrine. Racine, sans avoir plus de passion peut-être et avec moins de hardiesse dramatique, mais qui, à part le joug des règles qu'il porte d'ailleurs avec moins d'effort que personne, n'aliène au profit d'aucun but étranger à celui de la réalisation du beau sa réalisation de conception, est, par cela seul, bien supérieur à Voltaire; et, chose remarquable, sans philosopher jamais, il est bien autrement philosophe; sans prêcher d'office, il persuade bien davantage; sans se faire l'apôtre de la vérité, il en est bien mieux le chantre fécond, inspiré et fidèle!

Que si maintenant nous considérons Voltaire comme poète comique et en l'opposant, non plus à Shakspeare, mais à Molière, c'est bien ici que nous verrons la conception esthétique

faussée, annulée même, par cela seul qu'elle est enchaînée au service des passions les plus destructives d'ailleurs de tout calme, de toute pureté, de toute profondeur, en telle sorte que c'est ici le génie uniquement malin, l'esprit de persiflage, en un mot, le terre à terre de la raillerie et bien souvent de la haine qui, en s'assujettissant la conception, l'étriquent, la stérilisent et transforment les sucs féconds du beau en arides âcretés. Car enfin ce ne sont ni la gaieté, ni la verve comique, ni la supériorité d'écrivain, de poète et d'artiste qui manquent à Voltaire, mais il a suffi que tous ces dons détournés de leur objet, qui est la création du beau par voie de libre conception, fussent assujettis au mesquin servage d'une moquerie tantôt indirecte tantôt personnelle, pour qu'ils devinssent nuls et inféconds. Alors l'aigle, au lieu de planer majestueusement au plus haut des airs, rampe, les ailes coupées, le long des rochers nus, et au lieu de fondre avec puissance sur la proie de son choix, il se repaît des débris misérables de proies dédaignées.

Molière au contraire, Molière à qui, malgré sa gaie et piquante malice, l'on ne saurait contester une débonnaireté que l'histoire de sa vie constate, que ses écrits révèlent, et sans laquelle il ne serait dès longtemps jugé que comme le redresseur passionné de quelques travers con-

temporains, et non pas comme le peintre aussi comique que sérieux des travers, des ridicules, des inconséquences, des vices ou des faiblesses éternelles de l'esprit humain; Molière, opposé à Voltaire, nous offre au rebours l'exemple d'un poète comique qui, n'aliénant sa liberté de conception au profit d'aucune haine d'occasion, comme d'aucune malignité personnelle, présente à ce titre ce double caractère de subjectivité et d'objectivité purement esthétique, que nous avons déjà reconnu chez Shakspeare, et qui est l'indice irrécusable d'une poursuite libre, calme et désintéressée du beau. Aussi, et comme nous le faisions remarquer tout à l'heure en opposant Racine à Voltaire, mais avec une supériorité bien autrement évidente encore, sans viser d'aussi près que ce dernier, comme Molière atteint plus juste! sans régenter, comme il maîtrise! sans cesser d'être bon, combien il est redoutable! et sans s'attaquer à personne, qu'il avertit bien tout le monde!

Que si nous voulions étudier la Henriade au même point de vue, nous y retrouverions à un moindre degré la même imperfection, produite par une cause pareille, à savoir, l'asservissement partiel de la conception esthétique à des convenances ou à des passions philosophiques, lesquelles, contre quelques beautés neuves, mais qui ne tiennent pas à l'objet, appauvrissent le jet

du poème, en altèrent la séve, et y réduisent l'action elle-même à n'être en quelque sorte que le cadre brillant de quelques tableaux préférés, et de quelques hardiesses éloquentes. Aussi ces beautés neuves semblent être bien mieux à leur place dans les poèmes philosophiques de Voltaire, où elles se trouvent être justement le fond à mettre en œuvre, et où la conception par cela même, bien moins contrariée, contracte de cette circonstance plus d'unité, plus de pureté et plus de calme splendeur.

CHAPITRE XXVIII.

Où, en vue d'abréger, l'on introduit en son lieu une question d'ailleurs malaisée à résoudre.

Toutefois, ici, les questions se pressent, car l'on pourrait se demander à propos de ces poèmes philosophiques eux-mêmes de Voltaire, et à cause précisément de ce que l'objet y est philosophique, si la poésie est là aussi belle, c'est-à-dire aussi affranchie qu'elle peut l'être. Comme c'est toujours un moyen d'être plus bref dans l'examen des questions, que de les traiter en leur lieu, je vais toucher incidemment à la principale d'entre elles, et la solution de celle-là entraînera probablement celle du poème philosophique et celle de plusieurs autres encore. Cette question principale, c'est celle de l'éloquence et de la poésie envisagées dans leurs rapports réciproques avec le beau.

C'est Cicéron qui a dit : *Est finitimus oratori poeta*, l'orateur est voisin du poète. En effet,

par mille côtés la poésie et l'éloquence se touchent; et il est si délicat de tracer nettement la ligne qui sépare ces deux arts, soit à cause de l'éclat, souvent égal, du tableau, soit à cause de la peinture pareillement animée des sentiments et des passions, soit à cause de la liberté tout à fait analogue des mouvements, des transitions, du style, soit enfin et surtout à cause du vrai et du juste où tous les deux puisent abondamment comme à une source qui leur est commune et nécessaire, que plusieurs n'y ont vu en effet que les deux rameaux d'un même arbre.

Mais au point où nous voici parvenus, et en tant que nos principes sont justes, il ne peut déjà plus y avoir lieu pour nous de partager cette opinion. En effet, si la poésie, comme tous les beaux-arts proprement dits, est un art essentiellement esthétique en ceci précisément qu'elle a pour objet exclusif la libre poursuite du beau, et du beau seul, comment pouvait-il se faire qu'il en fût exactement de même de l'éloquence, puisque l'éloquence a pour objet principal, évident, d'établir le vrai et de faire triompher le juste? Que ce soient là deux sœurs, deux sœurs qui s'entr'aident, qui s'empruntent l'une à l'autre de quoi se faire plus riches toutes les deux qu'elles ne peuvent l'être chacune par ses seules ressources, je le veux bien; mais ce ne sauraient être les rameaux d'un même arbre puisant à une

même séve de quoi produire des fruits tout pareils.

La distinction entre l'éloquence et la poésie est au contraire si nettement tranchée, et avec tant de fondement lorsqu'on est remonté jusqu'au principe qui nous occupe à cette heure, que rien qu'en forçant par supposition ces deux arts à échanger réciproquement d'objet, on ne les obtient plus l'un et l'autre qu'altérés et viciés dans leurs conditions réciproques d'excellence. Ainsi, qu'on suppose qu'en poésie, la conception, au lieu de n'avoir pour objet que le beau uniquement, s'assujettit au but philosophique, lequel, après tout, peut bien être considéré dans une multitude de cas comme ayant pour objet d'établir le vrai et de faire triompher le juste, il en arrivera aussitôt ce que nous venons déjà de constater à l'égard de Voltaire, à savoir, que le beau en souffre, et que l'œuvre perd de sa valeur esthétique. Mais qu'on suppose inversement qu'en éloquence, l'objet d'établir le vrai et d'établir le juste se subordonne ou s'assujettit au but esthétique celui de plaire pour plaire, de briller pour briller, d'éblouir pour éblouir, tout aussitôt l'éloquence déchoit, se dégrade, et perd ses qualités propres sans avoir atteint à celles de la poésie.

Au surplus, cette supposition, si déjà elle n'en est plus une pour nous quant à la poésie, elle

n'en est pas une non plus quant à l'éloquence. Quel est en effet le moindre degré, le genre inférieur d'éloquence, si ce n'est l'éloquence démonstrative, celle d'apparat, celle, en un mot, qui se propose plus encore de plaire pour elle-même que d'être persuasive, entraînante au profit du vrai et au profit du juste? Et à considérer les orateurs, pourquoi met-on au premier rang Démosthène, en tant que nerveux, convaincant, tout à son objet, qui est de faire prévaloir le vrai et le juste; au second rang Cicéron, en tant qu'à cet objet il mêle trop souvent celui de charmer et d'éblouir; au troisième Isocrate, en tant qu'infidèle bien autrement encore à ce même objet, il poursuit presque uniquement une ordonnance sans reproche, des formes châtiées, une harmonie artistement soutenue, si ce n'est parce qu'en effet, à mesure qu'en éloquence, le but esthétique se substitue au but d'établir le vrai et de faire triompher le juste, l'éloquence déchoit, se dégrade et perd son exellence propre sans avoir atteint à celle de la poésie?

Au surplus, la disparité essentielle de ces deux arts éclate d'une façon singulière dans la manière, en quelque sorte, réciproquement inverse dont s'opère leur décadence. Ainsi, c'est à mesure que la poésie s'écarte du but exclusivement esthétique pour en poursuivre un

autre, quel qu'il soit, qu'elle décline, et c'est à mesure, au contraire, que l'éloquence s'écarte de l'objet exclusif d'établir le vrai et de faire triompher le juste pour se rapprocher du but exclusivement esthétique, qu'elle décline de son côté.

Mais ceci constaté, le mot de Cicéron est d'ailleurs infiniment vrai, et il est certain que la relation entre ces deux arts est si intime que sans cesse en poésie c'est par voie d'éloquence que le beau nous frappe, tout comme en éloquence, sans cesse aussi, c'est par voie de poésie que le beau nous apparaît. Pour que ceci puisse s'expliquer, il faut nécessairement que, malgré leur disparité d'objet, il y ait entre ces deux arts quelque point principal par lequel, non-seulement ils se touchent, mais se confondent, et il nous paraît que ce point est celui-ci, à savoir, que les orateurs, outre qu'ils puisent d'un droit égal et nécessaire à la source du vrai et du juste, jouissent chacun, en ce qui est de la poursuite de leur objet propre, d'une liberté tout à fait analogue si encore elle n'est pareille.

Que l'orateur, aussi bien que le poète, puise abondamment et profondément à la source du vrai et du juste, c'est sans doute là ce qui est reconnu de tout le monde. Où serait sans cela la force d'entraînement des grands mouvements oratoires; ou encore, par quoi les chefs-d'œuvre

d'éloquence, qu'ils aient mille ans ou qu'ils soient d'hier, auraient-ils de l'haleine pour vivre, de la valeur pour durer?

Mais que l'orateur jouisse, quant à l'objet qu'il se propose, ou plutôt malgré l'objet qu'il se propose, d'établir le vrai et de faire triompher le juste, d'une liberté presque pareille à celle dont jouit le poète, c'est ce qui semble au premier abord plus contestable. Cependant qu'on veuille bien considérer qu'établir le vrai, ce n'est pas le rechercher, et que faire triompher le juste ce n'est pas le discuter. Or, si quiconque recherche le vrai par voie de raisonnement est assujetti rigoureusement à toutes les entraves du procédé strictement logique, de telle sorte qu'il ne peut faire un pas en dehors de l'étroit sentier de la déduction, l'orateur, au contraire, qui ne veut qu'établir le vrai et par voie d'éloquence, c'est-à-dire en le puisant tout démontré et tout vivant à la source de sa conscience et au for même de son propre cœur, se trouve affranchi de ces entraves, libre dans ses moyens, maître de ses mouvements, et, tout aussi bien que le poète, en possession de faire vibrer à volonté, pour autant qu'il en a le secret, toutes les cordes de l'imagination, du sentiment, de la passion. Et si quiconque discute le juste est assujetti par cela même à toutes les entraves du procédé strictement logique, en telle sorte qu'il

ne peut faire un pas en dehors du cercle étroit d'une dialectique serrée, l'orateur qui ne veut que faire triompher le juste, et ceci par voie d'éloquence, est au contraire affranchi de ces entraves, libre dans ses moyens, maître de ses mouvements, et, tout aussi bien que le poète, en possession de faire vibrer, pour autant qu'il en a la puissance, toutes les cordes de l'imagination, du sentiment et de la passion. Or, comment cette liberté, qui est évidemment commune à l'orateur et au poète, et qui s'exerce habituellement par les mêmes moyens, sur les mêmes objets, n'engendrerait-elle pas cette intime conformité qui existe à tant d'égards, et malgré leur élément essentiel de disparité entre l'éloquence et la poésie? Et si la poésie, par cela seul qu'elle poursuit librement le beau, atteint au vrai et au juste, comment l'éloquence, qui poursuit avec non moins de liberté le vrai et le juste, n'atteindrait-elle pas par cela même au beau? Encore une fois, ce n'est que quand, méconnaissant leur objet, l'une, la poésie, aspire à atteindre au beau par le vrai et par le juste; l'autre, l'éloquence, à atteindre au juste et au vrai par le beau, que toutes deux manquent également ce beau et qu'elles perdent chacune leur excellence propre.

Mais s'il en est ainsi, et que l'éloquence et la poésie, à la seule condition d'être fidèles

chacune à son objet, atteignent par des voies en partie diverses, en partie pareilles, à produire le beau, dès lors se trouve tranchée, sans infirmer notre principe, et au contraire en le confirmant d'une manière éclatante, la question du poème philosophique, celle aussi de la satire, de l'épître, de l'ode morale, de tous les genres, en un mot, dans lesquels l'objet se trouve n'être pas purement esthétique, sans que néanmoins le beau, pour moins intense et pour moins splendide qu'il y est nécessairement, s'en trouve être d'ailleurs faussé ou altéré en proportion. Ce sont des genres, ou bien mixtes, c'est-à-dire placés, à la condition d'être réduits dans leurs moyens et limités dans leurs proportions, sur cette zone qui est commune à la poésie et à l'éloquence; ou bien non mixtes, mais appartenant à l'éloquence et qui atteignent au beau par la voie qui est propre à cet art, en sorte que, comme lui, ils s'altèrent, ils se dégradent, s'ils en sortent. Car ce serait en effet une satire, une épître, une ode morale, si là, tout aussi bien que dans une harangue, l'objet d'établir le vrai et de faire triompher le juste se surbordonnait à l'objet de briller pour briller, de plaire pour plaire, d'éblouir pour éblouir.

CHAPITRE XXIX.

Du cas où la liberté de conception est entravée par le but philosophique, ou social, ou religieux, ou politique, poursuivi principalement dans la peinture des caractères.

Je reviens à mon sujet. L'asservissement de la conception esthétique se déguise quelquefois sous une autre forme pour produire le même effet, à savoir, un beau imparfait ou manqué. Je veux parler de ce procédé qui, dans le roman ou dans le poème, consiste à introduire l'idée philosophique sous forme de caractères ou de types, destinés soit à la mettre en lumière, soit à la faire accepter comme heureuse ou vraie ou d'une application désirable, en la dotant sous cette forme de traits propres à séduire. C'est ainsi que dans la *Nouvelle Héloïse,* Julie est destinée à être le type d'une fille qui se livre à son amant sans cesser d'être pure, tout comme Wolmar y est destiné à être le type d'un athée déterminé

qui pratique religieusement toutes les vertus d'un excellent chrétien.

Le premier inconvénient de caractères ainsi traités est sans doute d'être faux, et c'est le cas, en effet, des caractères de Julie et de Wolmar, quelque belles choses que puissent dire d'ailleurs ces deux personnages en faveur de la thèse dont Rousseau les a chargés d'être les avocats, l'un ennuyeux à la vérité, mais l'autre passionné, séduisant, rempli d'éloquence, et qui, sachant toujours se faire écouter, parviendrait inévitablement à convaincre, si, après tout, on ne sentait pas, malgré les raisonnements les plus forts et les sophismes les mieux déguisés, qu'une fille qui, trop sensible aux amorces de la volupté, se livre à son amant, est impure à côté d'une fille qui résiste à ces amorces et qui rompt avec son amant, plutôt que de lui accorder d'illégitimes faveurs. Mais ce qu'il serait intéressant de rechercher, c'est si le défaut même de vérité, si le faux même de ces caractères-là ne vient pas directement de ce que la libre conception du beau a été entravée, plutôt encore qu'il ne vient de ce que l'écrivain s'est proposé un but philosophique; or, ce que nous avons dit plus haut sur les deux conditions qui engendrent l'objectivité et la subjectivité tend à démontrer qu'en effet la seule circonstance que la liberté de conception est partielle-

ment assujettie à poursuivre un but autre que le beau suffit pour expliquer l'altération du vrai, ou, ce qui revient au même, pour expliquer comment tantôt le vrai universel, constant, profond, se change en vrai d'accident, de relation ou de surface, c'est-à-dire en vrai qui, au fond, n'est pas vrai; et comment tantôt il se change en vrai qui n'est pas même d'accident, encore moins universel ou constant, c'est-à-dire en faux.

Mais le second et principal inconvénient, c'est que, pour traiter ainsi les caractères, il faut avoir préalablement enchaîné sa liberté de conception en lui imposant à poursuivre un but qui n'est pas le sien; en sorte que, non plus sous le rapport du vrai, mais sous le rapport du beau, l'œuvre est imparfaite ou manquée. En effet, la faculté esthétique ainsi assujettie ne saurait avoir son essor complet, et au lieu d'aboutir à un tout pur et harmonieux, dont les parties, en se pénétrant intimement, se combinent en une naturelle et vivante beauté, elle s'emploie à revêtir seulement d'habits beaux à la vérité un être esthétiquement incomplet, louche, ou boiteux. C'est le cas du livre de Rousseau envisagé comme roman et dans les conditions qui constituent la beauté d'un roman. Admirable à divers égards, par parties, dans telle ou telle description, dans telle ou telle peinture de vive passion, il est manqué dans son ensemble, rempli de

liens factices et de rapports forcés, faux ou nul en ce qui concerne les caractères, et si j'ose le dire, en partie faux de style aussi, quand même le style, si on l'isole du roman proprement dit, ou des personnages de qui il est censé être le langage, y est la partie la plus belle du livre, celle surtout par laquelle il a mérité de vivre. Mais ce style très-souvent ne convient pas à l'objet, encore moins à la personne, car il est pour elle, ou trop tendu, ou trop orné, ou trop oratoire; partout il sent la thèse à soutenir, le paradoxe à rendre acceptable, en un mot la personnalité philosophique de Rousseau prévalant, quoi qu'il fasse, sur celle de ses personnages, et imprégnant d'une uniformité belle sans doute, mais relativement à eux fausse, toutes les lettres qu'ils s'écrivent. Qui parle mieux que Saint-Preux, qui parle mieux que milord Édouard, que Wolmar lui-même, bien qu'il parle beaucoup trop? Personne, et je le crois bien, car chacun d'eux n'est que Rousseau, ici amant passionné, là sage romanesque, plus loin philosophe raisonneur, mais toujours Rousseau; le nom propre seul a changé. Quant à Claire, quant au baron d'Étanges et à la mère de Julie; Rousseau encore, alors même qu'il s'aide ici, ou qu'il s'inspire de miss Howe, du père et de la mère de Clarisse. Car certes, on ne peut avoir lu à la fois Clarisse et la nouvelle Héloïse sans

reconnaître qu'enflammé, comme Diderot, par la lecture du roman anglais, Rousseau a dans plusieurs parties de son livre procédé de Richardson; et néanmoins, de l'un à l'autre de ces deux romanciers, quelle différence, quelle opposition presque, et que c'est bien là qu'on saisit le mieux comment l'emphase, le faux, l'affecté naissent vite des entraves apportées à la conception du beau; et combien, au contraire, le naturel, l'aisance, l'ampleur, la fécondité, le vrai, naissent avec abondance de la conception du beau abandonnée à toute sa luxuriante liberté. Tandis que pas un des personnages de Richardson n'écrit avec un style comparable à celui des personnages de Rousseau, si bien qu'isolé du roman proprement dit et des personnages de qui il est la langue, le style de Richardson est plutôt uni qu'éclatant, plutôt simple et familier qu'oratoire ou sévèrement châtié, en même temps, ce style, naturel partout, varie de caractère avec chacun des personnages si divers dont il est le langage, il est pénétré, imbibé de leur personnalité, tour à tour, piquant, sérieux, attachant, éloquent bien moins d'esprit, de passion, ou de véhémence, que de vérité, de variété, de vie surtout; enfin, atteignant au beau non pas d'emblée et pour lui-même, mais par le concours indirect et subordonné qu'il apporte au plein développement d'une conception libre et

ordonnatrice, qui s'enquiert peu de l'y faire éclater partout, mais qui partout l'y fait circuler.

C'est donc à ces causes et parce qu'en s'assujettissant à réaliser sous forme de types une idée philosophique, Rousseau n'a ni voulu, ni pu procéder d'une libre conception de beauté, que sa nouvelle Héloïse est une œuvre, esthétiquement parlant, si imparfaite. Sans vouloir affirmer par là que Rousseau eût le génie du romancier, ce que nous ne sommes pas disposés à croire, nous pensons qu'il aurait eu tout à gagner en se laissant inspirer directement par la touchante histoire de l'autre Héloïse, de l'ancienne, dont il n'a abouti qu'à altérer et à fausser la physionomie, bien plutôt qu'il ne l'a reproduite ou renouvelée avec bonheur. Car si la nouvelle Héloïse n'est au fond qu'une fille aux trois quarts complice de la séduction à laquelle elle succombe, passionnée sans doute, mais tout autant raisonneuse, et encore plus esprit fort, et telle en un mot qu'elle doit être pour représenter le paradoxe moral dont elle est destinée à être le type vivant; l'ancienne Héloïse au contraire fut une amante seulement faible, non moins passionnée, et que tout, d'ailleurs, indépendamment de son âge et de son penchant, conspirait à séduire et à perdre; elle succombe donc, mais en femme qu'égare l'enivrement d'un amour aussi

impétueux qu'il est naïf, et non pas en fille superbe qui raisonne sa passion, qui analyse la volupté, qui trouve à sa faute toutes les excuses du sophisme et presque toutes les palmes de la vertu. La nouvelle Héloïse au sortir de son égarement épouse Wolmar pour devenir auprès de cet honnête athée fidèle sans amour et dévote sans piété, telle encore qu'elle doit être pour représenter le paradoxe moral dont elle est destinée à être le type vivant; l'ancienne Héloïse au contraire, longtemps impénitente, connaît à la fin le remords, le combat, la victoire, et elle recouvre, aux eaux d'une piété humble et soumise, le calme des passions, le joug délaissé de la pudeur et jusqu'au sceau perdu de la chasteté. Aussi l'une, être étrange, séduit, mais ne plaît pas; trouble, mais attache peu; captive, mais n'entraîne guère; tandis que l'autre, durant ses égarements comme durant sa pénitence, conserve toujours l'attrait profond du vrai, la grâce indélébile de son sexe, et le charme même de la pitié qu'elle inspire, toutes choses qu'il était de la conception esthétique librement agissante de s'approprier à son profit, mais toutes choses pareillement que le premier effet de l'assujettissement de cette conception esthétique à une intention philosophique déterminée devait être de faire proscrire ou de laisser méconnaître.

Au surplus, nous vivons dans un temps où

abondent le roman social, le roman politique, le roman religieux, le roman philosophique, et à la tête de cette école brille un talent qui, formé à bien des égards sur celui de Rousseau, s'est compromis dans les mêmes errements, je veux parler de l'auteur de *Lælia*. N'est-ce point pour cela que, malgré l'incroyable multiplicité des tentatives, et, en ce qui concerne l'auteur dont je viens de parler, malgré une fécondité d'imagination et une supériorité d'écrivain, que nous sommes moins que personne disposés à contester, d'une part la tradition elle-même du bon roman semble s'être perdue, et que d'autre part des romans qui remontent au commencement de ce siècle et qui sont l'ouvrage d'écrivains comparativement médiocres, outre qu'ils ont conservé une popularité tranquille et sans faste, mais réelle, paraissent destinés à survivre aux romans de notre époque et en particulier à Lælia elle-même?

CHAPITRE XXX.

Du cas où, sous prétexte de vérité et sous prétexte de moralité, l'on annule entièrement la liberté de conception.

L'histoire de l'art nous offre le tableau d'une multitude de tentatives faites en divers temps pour renouveler, pour féconder ou pour saisir de plus près le beau, et qui pareillement ont été infructueuses et vaines, en ceci précisément qu'elles avaient pour effet préalable d'assujettir la libre conception du beau en l'obligeant à poursuivre tel ou tel objet qui n'est pas le sien.

Que si nous examinions comparativement et dans leur généralité ces tentatives, nous aurions bientôt reconnu qu'elles reposent toujours plus ou moins sur le vice qui consiste à vouloir assujettir le principe esthétique au principe rationnel. Mais comme cet examen nous entraînerait bien loin, nous préférons choisir un exemple saillant, et consacrer ce chapitre à le bien étu-

dier, plutôt que de nous attacher d'une manière nécessairement cursive à en envisager un grand nombre. Or, l'exemple que je choisis, c'est celui du drame, non pas du drame actuel, qui n'est, après tout, que la tragédie affranchie de toutes les chaînes dont on l'avait précédemment garrottée, mais le drame du dernier siècle, tel que le conçut et tel que le traita Diderot. Ce drame-là est aujourd'hui universellement reconnu pour être un genre faux, un genre mort, et c'est à ce titre précisément qu'il convient à mon objet. Car s'il en est des œuvres d'art manquées comme il en est des personnes mal portantes, tant que ces personnes vivent, il est malaisé de bien discerner les causes internes de leur maladie; une fois mortes, rien n'est plus facile. On fait l'autopsie, et tout s'éclaircit.

Or donc Diderot, et cela à une époque où la tragédie, c'est-à-dire le drame du temps, emprisonnée qu'elle était dans le donjon des unités de toute sorte, manquait d'air, de lumière et d'espace, se met en tête de l'affranchir. L'intention, certes, était excellente; par malheur, Diderot s'y prit de telle sorte qu'il n'aboutit qu'à la garrotter plus étroitement. En effet, le voilà qui lui impose, d'une part et en sus, le joug de la vraisemblance, non plus seulement rationnelle, mais matérielle, c'est-à-dire qu'il entend, par exemple, que pour plus de vérité les

personnages du drame s'exprimeront en prose, et, d'autre part, le joug d'un but moral à poursuivre, c'est-à-dire qu'il entend que le sujet, l'action et le dénoûment du drame seront combinés en vue d'une moralité qui puisse être d'un usage actuel et pratique pour ceux qui seront venus le voir représenter. Puis, ajoutant l'exemple à la règle, Diderot compose le *Fils naturel* et le *Père de famille*, deux pièces d'une moralité d'autant moins applicable qu'elle y est plus déterminée, d'une vérité d'autant moins frappante qu'elle y est plus vulgairement réelle, d'un intérêt d'autant moins tragique qu'il y est plus lamentable, et où le talent de l'auteur, qui s'y montre pourtant avec assez d'éclat, ne prévaut pas par-dessus le faux du genre au point de faire accepter ce genre de quiconque a le moindre sentiment du beau. Bien plus, en lisant ces drames, on y discerne le talent, on y reconnaît des qualités, on y apprécie d'heureux passages, on s'y intéresse même, mais le beau s'y trouve absent partout, et de là un déplaisant mécompte, que ne font pas ressentir au même degré des œuvres d'un mérite pourtant inférieur, mais où se marque plutôt l'impuissance d'atteindre au beau que la prétention de vous le montrer où il n'est pas.

Telle a été, en deux mots, la théorie de Diderot, et déjà en l'exposant nous en avons signalé le vice; c'était de gêner de plus en plus;

d'annuler presque entièrement la liberté de conception esthétique, en telle sorte que, malgré le talent incontestable de l'auteur, et malgré l'avantage qui résulte toujours pour un écrivain de ce qu'il met lui-même en œuvre ses propres vues, dans les drames de Diderot, le beau ne manque pas, en effet, de s'annuler, en raison directe de l'assujettissement de la conception esthétique à des conditions de vérité matérielle d'une part, et à des conditions de moralité directe d'autre part.

Et ce qu'il faut remarquer ici à l'appui de ce que nous avons déjà établi de différentes manières au sujet de l'opposition constante qui existe entre le principe esthétique et le principe rationnel, c'est que tout le vice de la théorie de Diderot sur le drame repose précisément sur ce qu'il a prétendu asservir le premier de ces deux principes au second, au lieu de laisser le second résulter du premier. La vraisemblance déjà, nous l'avons vu à propos des unités dramatiques, mais surtout la vérité matérielle, est un principe purement, grossièrement rationnel, qui suffirait à lui tout seul, s'il pouvait jamais être appliqué dans toute sa rigueur, pour annuler, je ne dis pas seulement toute liberté de conception, mais toute conception elle-même du beau, et c'est bien pourquoi si, dans les drames de Diderot, du talent se fait voir, des qualités demeu-

rent, d'heureux passages plaisent, cela vient uniquement de ce qu'en fait, sous peine de n'aboutir pas même à une figure de drame acceptable, à une composition ordonnée, à une pièce en un mot, c'est-à-dire à une action ayant une exposition et une intrigue conçues en vue d'un dénoûment, Diderot lui-même a été forcé de faire ployer en cent rencontres la rigueur de son principe de vérité matérielle. Mais la moralité, en outre, envisagée comme objet, comme terme final, comme but direct auquel doit s'assujettir toute la conception de l'œuvre, est de son côté encore un principe rationnel s'il en fût; car voici que composition, action, incidents, caractère, dénoûment, tout l'ensemble et tous les détails doivent être dès lors calculés, raisonnés, ordonnés en vue de cette moralité, sans qu'il reste au beau, en tant qu'il est distinct de cette moralité, la moindre place pour se mouvoir et le moindre jour pour se montrer.

Au surplus, voici encore, dans ce cas particulier, en quoi éclate bien visiblement cette opposition constante que nous avons signalée entre le principe esthétique et le principe rationnel. Diderot, pour plus de vérité matérielle, c'est-à-dire en vertu d'un principe purement rationnel, veut que ses personnages s'expriment en prose, c'est-à-dire qu'il supprime d'un même coup et le vers et le style poétique. Eh bien! là surtout,

il est facile de toucher au doigt, pour ainsi dire, que tout ce qui affranchit, rationnellement parlant, asservit, esthétiquement parlant, dans une mesure inversement égale. Car si, au point de vue de la vérité matérielle rationnellement poursuivie, c'est s'affranchir, en effet, que de proscrire tout ce qui lui est obstacle ou entrave, comme le vers, comme le style poétique; au point de vue du beau, comment ne serait-ce pas s'asservir proportionnellement que d'être tenu de proscrire le vers avec son rhythme musical et son expressive harmonie, le style poétique avec son vif coloris et ses images éclatantes, pour ne faire usage que d'une prose vulgaire? Et si, au point de vue d'une moralité déterminée poursuivie rationnellement, c'est s'affranchir, en effet, que de proscrire tout ce qui lui est obstacle ou entrave, comme certains caractères, certains incidents, certains sentiments ou certaines passions, dont la peinture eût été belle par elle-même, mais qui ne vont pas à l'objet, au point de vue du beau, au contraire, comment ne serait-ce pas s'asservir proportionnellement que d'être tenu de proscrire et ces caractères, et ces incidents, et ces sentiments, et ces passions, pour ne faire usage que de ceux-là dont s'accommode une moralité déterminée? L'antithèse, l'opposition, comme on le voit, est entière, constante, proportion-

nelle, et il en est ainsi toutes les fois qu'on met le principe esthétique en lutte avec le principe rationnel.

Que si, au contraire, on laisse libre et maître le principe esthétique, alors le principe rationnel recouvre tous ses droits légitimes, et se développe dans sa plus magnifique ampleur; car il ne se peut pas que le beau fausse ce principe ou le méconnaisse. Et à prendre pour exemple le drame encore, n'est-il pas manifeste que la seule poursuite du beau, tout en conduisant à élever le style jusqu'à sa plus haute sphère de coloris et de splendeur, et le langage jusqu'à sa plus haute sphère de rhythme, de mouvement et d'harmonie, conduit avec non moins de sûreté à élever le vrai de la basse région des réalités matérielles et des faits contingents jusqu'à sa plus haute sphère de réalités spirituelles, de faits universaux et de rapports constants, en telle sorte que seulement ainsi il acquiert au plus degré sa vigueur, sa solidité et sa fécondité rationnelle? Bien plus, n'est-ce pas là la condition elle-même sans laquelle ni le vers, ni le style n'ont de cause pour se détacher du sol, n'ont d'ailes pour planer dans les airs? De même n'est-il pas manifeste, en ce qui concerne la moralité du drame, que la seule poursuite du beau, tout en conduisant à élever cette moralité jusqu'à sa plus haute sphère d'étendue,

de puissance et de profondeur, conduit, par cela même, avec non moins de sûreté, à l'élever jusqu'à sa plus haute sphère de justesse constante, générale, universelle, en telle sorte que seulement ainsi elle acquiert au plus haut degré sa vigueur, sa solidité et sa fécondité rationnelle? Bien plus, n'est-ce pas là la condition elle-même sans laquelle ni le bon ni le juste n'ont de lumière pour resplendir, n'ont d'éloquence pour persuader, de véhémence pour entraîner les cœurs et pour prendre d'assaut les âmes?

Ainsi il n'était pas infructueux dans le sujet qui nous occupe d'exhumer, pour le soumettre à l'analyse, ce drame manqué de Diderot, fruit de principes directement, franchement erronés, et à ce titre non pas plus dignes, mais plus susceptibles d'une réfutation lumineuse et d'un examen instructif. Diderot, c'est le même écrivain que nous avons entendu plus haut proférer ce non-sens manifeste que *la notion de rapport constitue la beauté.* Diderot, c'est aussi l'écrivain qui, sous prétexte de compléter l'essai du P. André sur le beau, n'a su que le fausser afin d'en accommoder les larges et lumineux principes aux mesquines proportions d'un étroit sensualisme. Diderot enfin, c'est l'homme qui, tout à la fois doué de facultés esthétiques éminentes et aveuglé par de fausses doctrines phi-

losophiques, tantôt abonde en aperçus aussi fins que justes, tantôt éclate en contradictions étranges; ici, apprécie avec une finesse singulière, là, innove avec une hardiesse malheureuse; un jour se prosterne devant la pure beauté du roman de Clarisse; un autre jour imagine un drame bâtard d'où le beau seul se trouve être exclu.

Au surplus, si l'école encyclopédiste a compté des écrivains et des poètes éminents, parce que le beau peut toujours être créé par ceux-là qui manquent de notions esthétiques philosophiquement justes, elle n'a fait, quant à la nature même du beau, qu'en amoindrir l'idée et qu'en obscurcir la connaissance; et il est curieux de voir les coryphées de la philosophie, les apôtres de la raison, ceux qui se sont faits d'office les représentants de l'esprit humain enfin affranchi, agrandi, renouvelé, cotoyer le beau, le créer même, sans seulement se douter que leur philosophie le nie dans sa source essentielle, ou, comme Diderot, que les applications indirectes mais conséquentes de cette philosophie, vont jusqu'à l'annuler dans leurs propres ouvrages. Sans doute Voltaire, en vertu de ce qu'il est un grand poète et en vertu de ce qu'il est doué d'un bon sens exquis, a jeté dans maintes pages de ses écrits des remarques originales, justes et pratiques sur la poésie et sur l'art, mais la question même du beau est pour lui

comme si elle n'existait pas; et dans son commentaire sur Corneille l'on est surpris de voir la critique d'un si grand esprit sur les ouvrages d'un si grand maître rapetissée jusqu'à n'être généralement qu'une série numerotée de taquineries de détail. De plus, bien que naturellement hardi, novateur, jaloux pour sa propre gloire, de varier, de changer, d'agrandir le domaine de la tragédie, mais, faute d'avoir pu entrevoir la liberté, la puissance et la dignité de l'âme humaine dans la création du beau, ce même homme, qui va bien jusqu'à découvrir quelque or dans le fumier de Shakspeare, ne va pas jusqu'à embrasser ni comprendre l'étendue extraordinaire de ce génie supérieur; lui qui ne craint pas de s'attaquer au christianisme même, il ne va pas jusqu'à s'affranchir des unités qui le gênent de toutes manières; et dans Sémiramis, où éclate le plus cette poltronnerie esthétique de l'audacieux philosophe, plutôt que de transporter le lieu de la scène là où est le tombeau d'où doit sortir, à un moment donné, l'ombre de Ninus, c'est le tombeau lui-même de Ninus qu'il juge à propos de faire arriver sur le lieu de la scène, d'ailleurs scrupuleusement conservé.

CHAPITRE XXXI.

Des poétiques, des traditions et des règles, considérées comme des entraves apportées à la liberté de conception.

Les poétiques, les traditions, et, pour exprimer cela par un seul mot, les règles, qu'elles soient imposées par la critique, par le goût public, par les corps littéraires, par l'habitude, par l'usage ou par autre chose, sont évidemment au nombre des circonstances qui, dans le domaine de l'art, entravent la liberté de conception. C'est ce sujet qui nous occupera dans ce chapitre.

Sans doute les règles entravent la liberté de conception, mais il faut discerner ici en quel sens et dans quelle mesure; autrement il serait bien malaisé de s'expliquer pourquoi, comme au siècle d'Auguste, comme au siècle de Louis XIV, c'est du milieu des règles et de toutes les entraves qu'elles peuvent apporter que le beau resplendit de toutes parts.

Les règles entravent dans ce sens qu'elles empêchent la conception de beauté de s'épandre ou qu'elles l'obligent à se restreindre ; c'est le cas de Corneille qui viole ces règles avec bonheur dans sa tragédie du Cid, et qui les respecte avec regret, après qu'il a été semoncé par l'Académie. Quel dommage, dit-il ; mais enfin il faut se soumettre ! Toutefois, s'il est vrai que les règles entravent la liberté de conception, comme cela est évident, à considérer l'exemple illustre que je viens de citer, elles ne faussent pas d'ailleurs cette conception elle-même, comme c'était le cas dans tous les exemples que j'ai cités plus haut. Et, en effet, dans les limites d'une sphère plus restreinte, mais immense encore, cette conception continue de se mouvoir en toute liberté ; et, au lieu qu'elle y soit assujettie à poursuivre aucun objet qui ne soit pas le beau, c'est le beau au contraire qu'elle continue d'y poursuivre uniquement et exclusivement.

Ceci est donc une distinction importante comme on voit, puisque l'exception elle-même confirme notre règle ; c'est-à-dire qu'il est si vrai que la liberté de conception est bien un attribut propre et nécessaire de la création du beau, que limiter indéfiniment cette liberté au moyen des règles, mais à la condition expresse de ne la point détourner de son objet, qui est la poursuite exclusive du beau, n'entrave pas essentiel-

lement la création du beau; tandis qu'étendre aussi indéfiniment qu'on le voudra cette liberté, mais en lui assignant ou en lui imposant à poursuivre un objet quel qu'il soit, qui n'est pas exclusivement le beau, c'est entraver, diminuer ou annuler essentiellement la création du beau.

Mais il n'est pas moins vrai, et toute l'histoire littéraire est là pour en fournir d'innombrables preuves, que la question des règles, considérées dans l'influence qu'elles exercent sur les productions de l'art, est d'ordinaire constamment mal comprise, en telle sorte que leur autorité est tantôt invoquée, tantôt proscrite à faux; je veux dire sans que le beau soit réellement intéressé de près dans le débat. Ainsi au dix-septième, au dix-huitième siècle, les règles sont invoquées, elles gouvernent, elles trônent, et si elles ne sont certainement pas la cause du beau qui se produit alors, il est encore plus évident qu'elles ne l'ont pas empêché de se produire; ainsi pareillement au dix-neuvième siècle les règles sont détrônées, chassées, proscrites, et si cette proscription n'a certainement pas empêché le beau de se produire sous bien des formes, il est encore plus évident que ce n'est pas cette proscription des règles qui a été la cause du beau qui s'est produit. Mais au dix-septième et au dix-huitième siècle comme au dix-neuvième, toutes les fois que la liberté de concep-

tion, chez le poète ou chez l'artiste, chez les écoles de poètes ou d'artistes, a été détournée de son objet, qui est exclusivement la création du beau, que cela soit fait par, avec ou sans les règles, tout aussitôt le beau a été faussé, altéré ou annulé, car c'est là le seul point où le beau soit intéressé de près.

Ce qui explique du reste ce phénomène des règles, tantôt invoquées, tantôt prescrites à faux, c'est telle confusion d'idées que la connaissance seule des principes fondamentaux d'esthétique peut seule détruire ou prévenir. Car enfin si Corneille, si Racine, si les plus illustres et les plus brillants poètes du dix-septième siècle ont produit le beau en respectant les règles, il était naturel, et en apparence au moins d'une directe application du bon sens, d'en conclure que c'est par les règles qu'ils l'avaient produit. Mais quand, après Corneille, après Racine, après Voltaire, et dans le genre dramatique, par exemple, il s'est agi de produire le beau par les règles, et que, serrées de plus en plus près, les règles ont donné le beau de moins en moins et enfin plus du tout, alors seulement on s'en est pris aux règles, les uns, comme Népomucène Lemercier, pour les échanger avec d'honorables précautions contre d'autres règles tout aussi oiseuses qu'ils croyaient bien meilleures ; les autres pour déprécier la valeur de ces règles et

pour en combattre le joug, en s'élevant par l'étude et par la comparaison des théâtres étrangers jusqu'à des principes d'art plus élevés, plus généraux, plus féconds : telle fut en particulier la tâche qu'accomplirent avec une victorieuse supériorité les rédacteurs du Globe ; les derniers enfin, comme M. Hugo, pour user de la liberté conquise, tantôt en formulant dans chaque préface une poétique nouvelle, tantôt en expérimentant avec une précipitation trop grande et avec trop peu de réelle puissance dramatique toutes les franchises une fois obtenues de la langue et du drame.

Ainsi donc, tant que les règles sont seulement barrières du beau, le beau, dans des proportions et sous des formes autres sans doute que s'il était plus affranchi, ne laisse pas que d'être créé et de resplendir. Mais aussitôt que les règles sont ou tendent à devenir le principe, l'instrument, le procédé même du beau, alors le beau cesse bientôt de resplendir, cesse bientôt d'être créé, non point parce que ces règles sont mauvaises absolument, puisqu'elles n'ont point précédemment empêché le beau de se produire, mais parce que, à la place ou à défaut du principe esthétique qui est expiré ou qui se trouve exclu, c'est dès lors le principe rationnel qui est chargé de créer le beau ; or, il y est impuissant.

L'imitation des anciens n'a guère été que la

mise en pratique de ces règles, dont les poétiques ont été la théorie : aussi a-t-elle donné lieu à des phénomènes tout à fait analogues; c'est-à-dire qu'au siècle d'Auguste, qu'au siècle de Louis XIV, par exemple, l'esprit le plus prononcé d'imitation coïncide avec une merveilleuse manifestation du beau au moyen d'un grand nombre de chefs-d'œuvre. Toutefois, comme nous l'avons vu plus haut, en tant que la faculté esthétique se développe surtout par approche, par contact, par initiation, aussi longtemps que l'imitation des anciens a été d'admiration, d'enthousiasme, et en quelque sorte d'adoration respectueuse, tout en restreignant sans doute quant aux poètes et aux artistes la sphère au sein de laquelle se mouvait leur liberté de conception, elle a pu d'ailleurs féconder et enflammer cette conception : c'est ce qui a eu lieu en effet aux deux époques dont je parle. Mais aussitôt que l'imitation des anciens est devenue d'analyse, raisonneuse, calculée, ou, en d'autres termes, rationnelle au lieu d'esthétique qu'elle était, le beau a cessé de resplendir et la décadence a commencé; ici croissante, précipitée, universelle, sans retour, comme à Alexandrie, comme à Rome; là oscillante, partielle, jamais sans retour, comme en France au siècle passé, comme à d'autres époques et dans d'autres contrées de l'Europe moderne.

CHAPITRE XXXII.

Où l'auteur touche un moment, et rien que pour voir, à une question qu'on côtoyait depuis longtemps.

Nous bornerons là nos exemples. Mais, avant de clore ce livre, nous allons toucher à une question haute, difficile et que nous côtoyons depuis longtemps. C'est celle de savoir dans quel rapport sont entre eux le beau et le vrai, le beau et le juste.

Cette question, elle se lie par quelques côtés avec celle-là même que nous venons de traiter. Car l'on pourrait se demander si le vrai, si le juste, à leur tour, sont des entraves, ou s'ils sont des limites à cette liberté que nous venons d'envisager comme un des attributs propres de la conception du beau. Mais posée ainsi, la question est bientôt tranchée. Non certes le vrai, non certes le juste ne sont, quant à la conception du beau, ni des entraves, ni des limites, et bien au contraire, à considérer les phénomènes

de l'art il semble qu'ils soient tantôt, comme en éloquence, le principe même du beau, tantôt, comme en poésie, son résultat le plus immédiat et le plus universel. Aussi serait-ce déjà n'avancer rien de contradictoire, rien qui heurte le sens commun, rien qui soit en opposition avec les faits généraux et extérieurs comme avec les impressions individuelles et intimes, que de dire que sans cesse dans l'art nous voyons, par une mystérieuse loi, tantôt le vrai et le juste engendrer le beau, tantôt le beau engendrer le juste et le vrai.

Ainsi donc à considérer ces trois termes, le beau, le vrai, le juste, il y a relation manifeste entre le premier d'entre eux et les deux derniers; mais cette relation, constante qu'elle est en ce qui concerne le beau et le vrai, ne l'est pas au même degré en ce qui concerne le beau et le juste. En effet, le beau se rencontre séparé du juste dans certaines productions de la peinture, de la statuaire, de la musique. Mais le vrai, le vrai entendu dans le sens spirituel, et non pas dans son sens de réalité effective et visible, accompagne invariablement le beau de l'art jusqu'aux confins extrêmes de ses productions les plus affranchies de la réalité elle-même, les plus merveilleuses, les plus fantastiques, et nous ne sachons pas d'œuvre d'art au monde dont il se puisse dire que le faux n'y altère pas

le beau, ou que le beau, pour y être beau, s'y passe d'être vrai.

Or cette intime et constante relation du beau et du vrai, même dans le domaine circonscrit de l'art, est une circonstance frappante qui fait dériver presque invinciblement l'esprit vers ce mot de Platon que nous avons déjà eu l'occasion de rappeler : « Le beau est la splendeur du vrai. » A cause de sa mystérieuse profondeur, et peut-être à cause de cela même, mais sans doute aussi à cause de ces rapports si intimes que nous voyons ou que nous pressentons entre le beau et le vrai, ce mot ressemble à quelque hardie divination du génie qui, sans illuminer l'esprit de clartés complètes, y jette néanmoins de sourdes lueurs, qui, sans le satisfaire pleinement, le retient à lui néanmoins, non pas parce qu'il démontre, mais parce que, mieux encore que toute autre chose, il semble résumer dans sa sublime généralité toutes les subtiles inspirations de la pensée, toutes les solutions partielles de la méditation, tous les instincts secrets du sentiment en ce qui concerne la nature du beau, pour autant qu'on parvient à l'envisager dans son essence absolue, qui est Dieu.

Mais il y a plus : à mesure qu'on pénètre le sens de cette magnifique formule : « Le beau est la splendeur du vrai, » l'on en vient à se demander si le vrai et le juste, considérés dans Dieu

lui-même, n'y sont pas un seul et même terme, de telle sorte que le juste y soit compris dans le vrai. L'on en vient à se demander si ce n'est pas la faiblesse de notre vue intellectuelle et morale qui divise en deux rayons cet unique et divin flambeau du vrai, et conséquemment si le beau, qui est, selon Platon, la splendeur du vrai, n'est pas par cela même la splendeur aussi du juste, en tant que compris dans le vrai.

C'est ici, nous le sentons, faire à notre tour de cette métaphysique purement spéculative que nous avons raillée naguère. Qu'on nous le pardonne en faveur de ce que nous la donnons pour ce qu'elle vaut et en faveur de ce qu'elle porte, non pas sur des problèmes dont la solution intéresse les plus saintes croyances, mais sur des questions dont le débat intéresse légitimement une curiosité sérieuse.

Ce qu'il y a de certain, au surplus, c'est que, lorsqu'on considère, non plus seulement la relation intime qu'il y a entre le beau, le vrai et le juste dans les productions de l'art, mais surtout la nature de ce vrai et de ce juste, il est bien difficile de ne pas accepter, non pas à la vérité comme une définition, mais tout au moins comme la lumineuse indication du mieux inspiré des philosophes, et en quelque sorte du mieux initié des poètes, cette idée que le beau n'est peut-être que le reflet aussi rapproché qu'il est

possible, aussi éclatant qu'il appartient à des créatures de le produire, du vrai et du juste divins, c'est-à-dire absolus, qu'on les considère comme étant un seul et même terme, ou comme étant deux termes distincts.

Car qu'est-ce donc que le vrai dans l'art? Nous l'avons vu, nous l'avons prouvé de cent manières, ce n'est jamais l'imitation dont la réalité est le modèle, jamais l'ordre dont le monde sensible est le type, mais c'est toujours un vrai autre que celui-là, distant de celui-là, et qui lui est par cent côtés opposé et supérieur à la fois. Et ce vrai, dont le modèle est caché, dont le type est invisible, comment le poète, comment Homère, comment Shakspeare y atteignent-ils? Est-ce d'étude, d'essai, d'apprentissage, ou encore d'observation méthodique, d'expérience cherchée? Qui voudrait le prétendre? C'est d'intuition intime, c'est par voie de révélation intérieure, c'est moins en le cherchant qu'en le trouvant tout inscrit en divins caractères au fond de leur âme, d'où, l'ayant extrait pour le manifester sous une forme sensible, le poème naît de là beau s'il rayonne de la splendeur du vrai, manqué si le vrai en est absent, ou s'il n'y est que vulgaire et de simple réalité.

Et ce vrai encore, dont le modèle est caché, dont le type est invisible, comment se fait-il qu'il soit le même d'âme à âme, un pour tous

les esprits, en un mot, universel et constant en proportion précisément de ce qu'il s'éloigne du vrai de réalité effective et visible? Comment se fait-il que, sur ce vrai de réalité effective et visible, toutes les fois que l'art en opère l'imitation, il y ait possibilité de dissentiment, de désaccord, quand même il appartient en quelque sorte à l'appréciation des sens et à la mesure des procédés d'en constater la valeur; tandis que sur le vrai poétique, sur le vrai de l'art, sur ce vrai qui, perçu et trouvé directement par l'âme, se répand dans l'ensemble et dans les parties d'une belle œuvre, il n'y a presque jamais ni dissentiment, ni désaccord? Encore ici, en voyant que le vrai ne commence à être un pour tous les esprits qu'à mesure qu'il se dégage du milieu des réalités visibles, où il est tout occasionnel et relatif, pour tendre vers son principe invisible, qui est à la fois spirituel et absolu, ne croit-on pas pressentir que c'est parce que le vrai poème reflète ce vrai en lueurs plus vives, qu'il paraît plus universellement et plus incontestablement beau?

Quant au juste, il en est de même, c'est-à-dire que, tandis que les réalités visibles, j'entends la société, le monde, ne nous le présentent jamais qu'altéré ou tout au moins relatif, il a dans l'âme sa règle supérieure, absolue, inscrite aussi en caractères divins, et qui, tout invisible qu'elle

soit, non-seulement intervient dans le poème et s'y manifeste sous mille formes, mais le déborde, le domine, le régit, au point que nulle combinaison d'événements, nul artifice d'éloquence, nul stratagème d'art ne sauraient la faire ployer et encore moins en briser la rigueur. De plus, un pareillement pour tous les esprits, pareillement universel et constant, en proportion précisément de ce qu'il se dégage du milieu des réalités visibles pour tendre vers son principe spirituel et absolu, le juste ne semble-t-il pas, par cela même, n'être en effet qu'une forme du vrai, et n'est-ce pas alors, à plus forte raison, parce que ce vrai y brille en traits plus éclatants que le poème paraît plus universellement et plus incontestablement beau?

D'où vient dans un poème, dans *Othello* par exemple, que l'innocente et pure Desdemona peut périr étouffée par le More, et que le More, et que Iago pourraient survivre, l'un non désabusé et par conséquent satisfait de sa vengeance, l'autre triomphant et comblé de bienfaits, sans que pour cela la moralité de la pièce fût le moins du monde viciée, bien plus, afin que cette moralité fût peut-être plus éclatante et plus salutaire encore? N'est-ce pas évidemment, inévitablement, en vertu de ce que l'âme, à cause de cette règle supérieure, absolue du juste, dont je parlais tout à l'heure, et qui y est inscrite en

caractères divins, apprécie, réforme, en appelle et se confie avec une intime et profonde jouissance, qui est identique, ce semble, avec le sentiment lui-même du beau, en la justice plus supérieure encore, plus absolue encore que cette règle lui révèle ; de telle sorte que plus il y a perturbation du juste dans les faits représentés, plus la réaction est forte, plus le retour est véhément, plus l'évidence est manifeste en faveur de cette justice supérieure, absolue et tôt ou tard réparatrice ? Pourquoi inversement, dans les œuvres qu'enfante une conception vulgaire ou un système d'art erroné, le spectacle du vice puni et de la vertu récompensée séance tenante, engendre-t-il d'ordinaire et tout à la fois une impression de vrai faussé par l'intervention d'artifices calculés, et une moralité mesquinement salutaire, souvent nulle, sinon parce que, dans ce cas, si d'une part, au point de vue de l'imitation de la réalité visible, c'est là une chance qui est d'exception, et par conséquent moins vraie qu'une autre ; d'autre part, au point de vue de la règle intime, supérieure et absolue, en vertu même de ce que le juste s'accomplit, que bien que mal, sous les yeux, il n'y a lieu ni à cette réaction, ni à ce sublime appel, ni à cette confiance à la fois mystérieuse et profonde qui, en provoquant les grands ébranlements de l'âme, y provoque du même coup le cri instinctivement

admiratif du beau? Ainsi, sous ce point de vue aussi, le juste, par cette inaltérable rigueur sur laquelle rien n'empiète, sur laquelle rien ne prévaut, semble n'être qu'une forme du vrai, et n'est-ce pas alors à plus forte raison, répéterons-nous, parce que le vrai y brille en traits plus splendides, que le poème paraît plus universellement et plus incontestablement beau?

Certes, nous n'avons pas la prétention d'ériger ces idées en système, ni ces conséquences hasardées en solutions péremptoires; mais nous avons voulu, avant de quitter la région supérieure de notre sujet, faire acte d'adhésion à cette antique formule de Platon : « Le beau est la splendeur du vrai, » parce que, de toutes les choses qui ont été dites ou écrites sur le beau, celle-ci nous a paru être encore celle qui a le plus d'ampleur féconde, de généralité lumineuse et de justesse probable.

CHAPITRE XXXIII.

Où l'on se sépare pour aller dormir.

A présent, lecteur, souhaitons-nous le bonsoir et allons dormir..... Toutefois, qu'auparavant je n'oublie pas de récapituler, sans quoi il faudrait commencer par là notre livre suivant, et ce serait lui avoir ménagé un malencontreux début.

Je vais donc récapituler. A ce propos, une idée surgit dans mon esprit : si, faute de lecteurs qui m'auront accompagné jusqu'ici, j'allais récapituler pour moi seul qui n'en ai pas besoin le moins du monde. C'est là un doute sinistre, et le mieux sera, je crois, de ne m'y appesantir pas. Je récapitule donc.

Il s'agissait, dans ce septième livre, d'aborder le beau de plus près, de l'attraper même, s'il se pouvait, dans le filet d'une définition. L'on a vu par quelle raison nous nous sommes refusé à tenter la chose, et comment tous ceux

qui ont essayé de cette pêche-là n'y ont rien attrapé qui vaille. Bien plutôt donc, après nous être amarrés à la théorie du beau absolu, nous sommes descendus sur la rive, et nous avons été prendre un temps de repos sur une hauteur où deux hommes équarrissaient une poutre. De l'âne, plus question.

Rentrés ensuite au for même de notre sujet, et nous fondant sur ce que le beau de l'art procède de la pensée humaine, nous avons très-naturellement distingué le *beau conçu*, pour nous en occuper sur l'heure, du *beau mis en œuvre*, pour nous en occuper dans le livre suivant.

En ce qui est du beau conçu, nous avons établi qu'il existe une faculté esthétique proprement dite, qui est distincte de toutes les autres facultés, tant par son objet et sa façon de procéder que par son mode de culture et de développement. Or, c'est, dès ici, qu'après avoir eu à lutter dans les livres précédents contre le principe d'imitation, nous avons eu à lutter, et, à ce qu'il nous semble, avec non moins d'avantage, contre le principe rationnel qui, communément et sous mille formes, en critique et en esthétique, usurpe une place, des droits, des pouvoirs qui ne lui appartiennent pas.

Abordant ensuite la conception elle-même du beau, nous lui avons reconnu trois attributs propres : la simultanéité, l'unité et la liberté, et

nous avons mis à leur rang, c'est-à-dire réduit à leur valeur comparativement secondaire ou simplement accidentelle, tous ceux que l'on pourrait être tenté de mettre, et que l'on a mis en effet souvent sur la même ligne. Ces attributs secondaires sont l'ordre, la variété, la proportion et l'harmonie. Ces attributs accidentels sont la force, l'éclat, la grandeur et la richesse.

Enfin, nous avons touché, rien que pour voir, à une haute question, celle de savoir dans quels rapports sont entre eux le beau, le vrai et le juste, et sur ce point, sans rien résoudre, nous avons simplement acquiescé avec une respectueuse et vive sympathie à ce mot de Platon que « le beau est la splendeur du vrai. »

Tel a été notre travail de ce livre. Travail ardu, inévitablement incomplet, mais où l'esprit de système n'est entré pour rien, et qui est suffisant, nous l'espérons, pour éclairer notre route durant la carrière qu'il nous reste à fournir.

FIN.

TABLE DES CHAPITRES.

LIVRE CINQUIÈME.

(SUITE.)

CHAPITRE XXI. — Le beau de l'art est-il la reproduction du beau de la nature? 1

CHAPITRE XXII. — Où l'auteur s'aventure, rien que pour voir, sur un pont qui est très-fréquenté. 3

CHAPITRE XXIII. — Ce qu'il advient quand le beau de l'art s'assujettit au beau de la nature. 9

CHAPITRE XXIV. — D'une absurdité célèbre intitulée : L'ART POUR L'ART. 13

CHAPITRE XXV. — Retour à Claude. 17

CHAPITRE XXVI. — Où l'on se débarrasse une fois pour toutes des deux grosses erreurs qui encombraient les abords du problème. 19

CHAPITRE XXVII. — Où l'auteur engage le lecteur à lui intenter une objection de toute force. 23

CHAPITRE XXVIII. — Où, sans bouger de sa cime, l'auteur expérimente sur un chêne splendide et sur un chêne ragot. 24

CHAPITRE XXIX. — Où, les deux tableaux étant terminés, l'on expérimente sur eux. 26

CHAPITRE XXX. — Où l'on continue d'expérimenter sur les deux chênes. 27

Chapitre XXXI. — Où l'amateur tranche la question de la façon la plus heureuse et la plus décisive. 28

Chapitre XXXII. — D'une pierre deux coups. 30

Chapitre XXXIII. — Où l'on n'a plus qu'à se baisser pour prendre. 31

Chapitre XXXIV. — Où ce qu'on a pris on le nettoie. . . 33

Chapitre XXXV. — Après quoi on le pose sur deux appuis tout préparés. 34

Chapitre XXXVI. — Après quoi le livre se trouve clos. . 35

LIVRE SIXIÈME.

Chapitre I. — Où l'auteur, s'étant surpris à vieillir, tourne au triste. 37

Chapitre II. — Suite. 39

Chapitre III. — Où, de triste en triste, l'auteur tourne à l'amer. 40

Chapitre IV. — Où l'auteur se console comme il peut. . 42

Chapitre V. — Comment il s'est trouvé que ce livre n'est pas celui que l'auteur avait voulu faire. 44

Chapitre VI. — Où l'auteur s'aime mieux ainsi qu'ainsi. 46

Chapitre VII. — Des méthodes en matière d'esthétique. 48

Chapitre VIII. — Où l'on se remet en chemin. 52

Chapitre IX. — Tous, du plus au moins, nous créons le beau. 55

Chapitre X. — Comment c'est de ceci qu'on peut conclure au beau absolu qui, dans son essence, est Dieu. . . . 60

Chapitre XI. — Pourquoi nous ne sommes pas, vous et moi, de grands artistes. 62

Chapitre XII. — Où l'on voit comme à l'œil ce qui a toujours exposé les gens à prendre le signe du beau pour le beau lui-même. 66

Chapitre XIII. — Pourquoi les artistes débutent plus ou moins vite, et pourquoi les grands artistes n'atteignent que tard à leur maturité. 70

Chapitre XIV. — Qui est assommant, mais pas du tout indispensable à lire.. 75

Chapitre XV. — Où l'on s'amuse à résoudre un petit problème au moyen des données du chapitre précédent. . 83

Chapitre XVI. — De la conception et de la gestation du beau. 86

Chapitre XVII. — De la difficulté qu'il y a à discerner les caractères esthétiques dans les productions médiocres. 94

Chapitre XVIII. — Où l'auteur regrette son âne. 101

Chapitre XIX. — Où l'on retourne le principe pour le soumettre à des épreuves encore plus décisives. 103

Chapitre XX. — Où il est question de petits bonshommes. 104

Chapitre XXI. — Où l'on voit pourquoi l'apprenti peintre est moins artiste que le gamin pas encore apprenti. . . 112

Chapitre XXII. — Où l'on en finit décidément avec les petits bonshommes. 117

Chapitre XXIII. — Beaucoup de pourquoi et juste autant de parce que. 119

Chapitre XXIV. — Où l'on fait avancer la grosse pile. . . 122

Chapitre XXV. — Comment se vérifie de point en point, et comme à l'œil, ce qui est avancé dans le chapitre précédent. 127

Chapitre XXVI. — Comment l'art aussi, considéré dans son ensemble, est un mode général de représentation non moins conventionnel que la peinture en particulier. 131

Chapitre XXVII. — Où l'on voit comment, l'art proprement dit n'étant qu'une langue, cette langue naît, croît, décline, périt et se renouvelle incessamment. 135

Chapitre XXVIII. — Où l'on s'explique pourquoi le beau d'une époque n'est qu'imparfaitement ou pas du tout le beau d'une autre époque. 140

Chapitre XXIX. — Des connaisseurs et de ce qu'ils signifient. 145

Chapitre XXX. — Conclusion de ce livre. 148

LIVRE SEPTIÈME.

Chapitre I. — Où l'on apprend que l'âne n'était qu'une fiction. 155

Chapitre II. — Où l'auteur déclare d'emblée qu'il se refuse net à formuler une définition du beau. 159

Chapitre III. — Où l'auteur hasarde une raison de sentiment à l'appui de son refus. 162

Chapitre IV. — Où l'auteur raisonne au point de vue utilitaire, afin d'avoir pour lui les gens, l'opinion et le siècle. 164

Chapitre V. — Où l'auteur cite sa propre expérience. . . 166

Chapitre VI. — Où l'auteur offre à prendre ou à vendre quelques définitions du beau. 168

Chapitre VII. — L'unité et la simplicité ne seraient-elles point les véritables sources du beau. 172

Chapitre VIII. — Où l'on trouve des définitions du beau, de quoi s'en rassasier pour longtemps. 176

Chapitre IX. — Ce qu'il faut conclure de la nullité et de la diversité de ces définitions. 180

Chapitre X. — D'un accord remarquable qui contraste avec le désaccord, remarquable aussi, que nous venons de signaler. 182

Chapitre XI. — Où l'on s'apprête à quitter ces hauteurs. 187

Chapitre XII. — Où l'on fait, au sortir du beau absolu, une petite halte. 191

Chapitre XIII. — Où l'on se trouve avec deux paysans qui équarrissent une poutre. 194

Chapitre XIV. — Où l'auteur s'oublie à décrire sa maison des champs. 197

Chapitre XV. — Où l'on fait une distinction sans laquelle il n'y a que confusion et obscurité en matière d'esthétique. 201

Chapitre XVI. — Où l'on établit qu'il y a une faculté esthétique qui est distincte de toutes les autres facultés, soit par son objet, soit par sa façon de procéder. . . . 203

Chapitre XVII. — De ce que la plupart ne vont pas jusqu'à discerner la faculté esthétique. 212

Chapitre XVIII. — Où l'on examine quels sont le mode de culture et le mode de développement de la faculté esthétique. 221

Chapitre XIX. — De trois attributs primordiaux qui sont propres à la conception du beau. 234

Chapitre XX. — Où l'on assigne leur valeur et leur place relative à l'ordre, à la variété, à la proportion et à l'harmonie. 238

Chapitre XXI. — Où pareillement, et pour n'y pas revenir, l'on assigne leur valeur et leur place relative à la force, à l'éclat, à la grandeur et à la richesse. 240

Chapitre XXII. — De la simultanéité envisagée comme un attribut propre de la conception du beau. 242

Chapitre XXIII. — De l'unité envisagée comme l'un des attributs propres de la conception du beau. 252

Chapitre XXIV. — Suite. 260

Chapitre XXV. — De la liberté envisagée comme attribut propre à la conception du beau. 275

Chapitre XXVI. — Suite. Et pourquoi l'artiste véritable a son humeur à lui. 285

Chapitre XXVII. — Du cas où la liberté de conception est entravée par l'intention philosophique, ou encore par des passions pas philosophiques du tout. 291

Chapitre XXVIII. — Où, en vue d'abréger, l'on introduit en son lieu une question autrement mal aisée à résoudre. 300

Chapitre XXIX. — Du cas où la liberté de conception est entravée par le but philosophique encore, ou social, ou religieux, ou politique, poursuivi principalement dans la peinture des caractères. 308

Chapitre XXX. — Du cas où, sous prétexte de vérité et sous prétexte de moralité, l'on annule entièrement la conception du beau. 316

Chapitre XXXI. — Des poétiques, des traditions et des règles, considérées comme des entraves apportées à la conception du beau. 326

Chapitre XXXII. — Où l'auteur touche un moment, et rien que pour voir, à une position qu'on côtoyait depuis longtemps. 332

Chapitre XXXIII. — Où l'on se sépare pour aller dormir. 341

FIN DE LA TABLE.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00700 7137

LIBRAIRIE J.-J. DUBOCHET, LECHEVALIER ET Ce,

Extrait du Catalogue.

INSTRUCTION POUR LE PEUPLE.

CENT TRAITÉS sur les connaissances les plus indispensables. 100 livraisons à 25 cent. Chaque livraison hebdomadaire, d'une feuille gr. in-8° à 2 colonnes, renferme un *Traité complet.*

PATRIA. La France ancienne et moderne, ou Collection encyclopédique de tous les faits relatifs à l'histoire intellectuelle et physique de la France et de ses colonies. Très-fort vol. petit in-8°, de 3,000 colonnes, orné de plus de 400 figures, br., 18 f.; rel., 20 f.

UN MILLION DE FAITS, aide-mémoire universel des sciences, des arts et des lettres. — 1 fort vol. petit in-8°, de 1,720 colonnes, orné de gravures, br., 12 fr; cart., 13 f. 50 c.

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE UNIVERSEL, ou Encyclopédie de la jeunesse. — 1 vol., format du MILLION DE FAITS, orné de 400 gravures, br., 10 f.; cart., 11 f. 50 c.

BIOGRAPHIE PORTATIVE UNIVERSELLE, contenant 20,000 noms. — 1 vol. de 1,000 pages, format du MILLION DE FAITS, br., 12 fr.; cart., 13 fr. 50 c.

ABAQUE, ou Compteur universel, donnant, à vue, les résultats de tous les calculs d'arithmétique, de géométrie, de mécanique pratique, etc., par Léon Lalanne. — L'Abaque sur toile, relié, avec l'Instruction. 2 fr. Le même, collé sur carton verni, 2 fr. L'Instruction seule, brochée, 50 c.

COLLECTION COMPLÈTE DES AUTEURS LATINS, avec la traduction en français, publiée sous la direction de M. Nisard, professeur d'éloquence latine au Collége de France.—27 vol. grand in-8° de 12 à 13 fr. 50 c., et 15 fr. le vol. pris séparément. Collection complète, 324 fr.

LE JARDIN DES PLANTES, description des mammifères de la Ménagerie et du Muséum d'histoire naturelle. — 1 vol. grand in-8°, illustré, br., 16 fr.

LES EVANGILES. — 1 vol. in-8°, illustré, br.. 18 fr.

LEÇONS ÉLÉMENTAIRES D'HISTOIRE NATURELLE, Traité de conchyliologie, précédé d'un aperçu général sur toute la zoologie. — 1 vol. in-8°, orné de 1,200 vignettes et d'un atlas de planches en taille-douce, coloriées, br., 15 fr.

JÉRÔME PATUROT A LA RECHERCHE D'UNE POSITION SOCIALE, par Louis Reybaud, illustré par J.-J. Grandville. — 1 vol. in-8°, br., 15 fr., rel., 21 fr.

GIL BLAS DE SANTILLANE, suivi de Lazarille de Tormes, illustré par Meissonnier.— 1 vol. gr. in-8° jésus, br., 15 fr., rel., 21 fr.

DON QUICHOTTE DE LA MANCHE, orné de 800 dessins par Tony Johannot. — 1 vol. gr. in-8° jésus, illustré, br., 20 fr.

LES NOUVELLES GÉNEVOISES, par R. Töpffer.—1 vol. in-8° raisin, orné de 700 gravures, br., 12 fr. 50 c.

VOYAGES EN ZIGZAG, par R. Töpffer. —1 vol. in-8°, illustré, br., 15 fr.

LE PRESBYTÈRE, par R. Töpffer. — 1 vol. in-18, br., 3 fr. 50 c.

ROSA ET GERTRUDE, par R. Töpffer. — 1 vol. in-18, br., 3 fr. 50 c.

GÉOGRAPHIE DÉPARTEMENTALE, classique et administrative de la France, avec carte et dictionnaire. — 1 v. par dép., de 1 fr. 50 à 2 fr., br.

HISTOIRE DE L'EMPEREUR NAPOLÉON, par Laurent (de l'Ardèche), avec 500 dessins par H. Vernet, gravés sur bois et imprimés dans le texte. — 1 vol. gr. in-8°, br., 25 fr.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MOLIÈRE, avec 800 dessins de Tony Johannot. — 1 vol. gr. in-8°, br., 20 fr.

LES FABLES DE FLORIAN, illustrées par J.-J. Grandville. — 1 vol. in-8°, br., 12 fr. 50 c.

L'IMAGE, revue mensuelle, illustrée, d'éducation, d'instruction et de récréation, paraissant une fois par mois en un cahier de 32 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre de gravures sur bois, pour l'intelligence des sujets. — Le prix de l'abonnement est de 6 fr. pour Paris, 8 fr pour les départements, 10 fr. pour l'étranger. — 75 c. le numéro.

PARIS. TYPOGRAPHIE PLON FRÈRES, RUE DE VAUGIRARD, 29.